



# في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

د. بشري البستاني

---





# **في الريادة والفن**

قراءة في شعر شاذل طاقة



# في الريادة والفن

قراءة في شعر شاذل طاقة

أ. د. بشرى البستاني

أستاذة الأدب والنقد

كلية الآداب / جامعة الموصل



جميع الحقوق محفوظة، لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي طريق، سواء أكانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل، أم بخلاف ذلك دون الحصول على إذن المؤلف و الناشر الخطي وبخلاف ذلك يتعرض الفاعل للملاحقة القانونية.

الطبعة الأولى

2010 - 2011م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/5/1732)

811.09

البستاني، بشرى مجدي فتحي

في الريادة والفن: قراءة في شعر شاذل طاقة/ بشرى مجدي فتحي

البستاني. - عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010

( ) ص.

ر. : (2010/5/1732).

الواصفات: الشعراء العرب//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

- \* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
- \* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-399-7 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11841

Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص. ب. ١٧٥٨ قريز ١١٩٤١

عمان - الأردن

[www.majdalawipub.com](http://www.majdalawipub.com)

E-mail: [customer@majdalawipub.com](mailto:customer@majdalawipub.com)

➔ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.

**الأهداء ....**

**الى العراق ...  
موحداً، ومعافى ...**





حزينات ليالينا  
وليس بأفقنا نجم ولا قمر  
ومجدبةً مراعيًا  
وبياراتنا صفراء تتنحر  
مقطعةً أياديها ...  
وفوق قلوبنا صخر  
كأن عذابنا قدر  
ولكننا سننتصر .....  
لأن إرادة فينا  
قضت أنا سننتصر .....

**شاذل**



### حب وورد:

إلى شجرتي بتولا كانتا تظلان تعبتي...  
ولحده شقيقة روحي، وأخرى أمٌ بعد أمي...  
الدكتورة بتول البستاني والدكتورة بتول غزال...  
وإلى دوحة عمري .. الدكتور يوسف والدكتورة منال،  
والأميرة لقاء والأخضر ظافر.. وأولادهم جميعاً...  
وإلى آخرين وأخريات تعرفهم الروح وتعجز اللغة عن شكرهم...

بشرى



## الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	13
الفصل الأول	19
من الفضاء الفارجي الى المتن الشعري	
في الشكل والريادة الفنية.....	21
شاذل طاقة إنسانا وشاعراً.....	37
شعر شاذل بين السياسة والفن.....	45
ثراء المرجعية الشعرية.....	57
الفصل الثاني	85
حيوية الطاقة الشعرية	
طاقة اللغة الشعرية.....	87
حيوية الصورة الفنية.....	101
الشعر وتداخل الفنون.....	112
ريادة شاذل طاقة العروضية.....	126
الريادة وقصيدة النثر.....	145
رابعاً: مختارات من شعر شاذل: .....	163
1- الجزائر والفجر الشهيد .....	165
2- بطاقة عيد الى الموصل .....	170
3- بعد ساعات يموت الليل .....	172
4- وعاد الرجال .....	174

177	5- بابل وشموع النذر.....
181	6- الأعرور الدجال والغرباء .....
184	7- الدم والزيتون .....
187	8- هموم ايوب .....
190	9- أغنية حب.....
192	10- قابيل في التلمجة .....
197	11- غريب الوجه في المنفى .....
200	12- سندبادية .....
205	خامساً: المصادر والمراجع .....
213	سلسلاً: سيرة علمية .....

سيظل لفن الشعر أهميته في حياة الإنسان بالرغم من كل الدعاوى التي تعلن عن موته وحلول الرواية سيدة للعصر بدله، ثم تعود لتعلن أن الرواية هي الأخرى تحت الخطى نحو نهائيتها، في حين يؤكد الاقتراب من الموضوعية أن لا هذه ولا ذلك آيلان إلى الزوال، تلك أن اللحظة المعاصرة هي لحظة درامية كثيفة من جهة بما يزدحم في غورها من تناقضات ورؤى وانثيالات، وهي شاسعة الأحداث من جهة أخرى، فاللحظة الأولى لا يمكن التعبير عنها بحميمية إلا بلغة الكينونة التي هي لغة الشعر، أما الثانية فتحتاج إلى لغة الصيرورة التي هي لغة الرواية والتي يحتاجها إنسان العصر كما يحتاج لغة الكينونة، والدعوة إلى إلغاء لغة الشعر/الفنون إنما هي محاولة لإبعاد الإنسان عن ذاته وعن النظر عميقاً في خوالجها، عن تأملها فيها والكشف عن حدوسها ودواخلها المتصلة بمن وما حولها، والمتواشجة بالمجهول، النازعة نحو كسر الحدود والإطاحة بالأسوار التي تحجب عنه تلك العوالم الرحبة وما خفي فيها، ولعل هذه المحاولة غير الإنسانية هي جزء لا يتجزأ من العمل على تغييب إنسانية الإنسان والإصرار على جره إلى عالم الخطر اليوم، عالم المادة الاستهلاكي للحظوي الساعي إلى إلغاء الذاكرة والخصوصية والمرجعيات والهويات، وهمم جهد الإنسان المتراكم في كل ما هو تاريخي أصيل. ولما كان الشعر واحداً من المرجعيات الإنسانية الأصيلة والمهمة كونه مصاحباً للبشرية من أزمان موعلة بالقدم، فإن العمل على نفسه والدعوة إلى إغائه وتغييبه بحجة حلول فن آخر (جديد) زمنياً محله هو عمل ليس من مرامي العولمة حسب، بل ومن أهداف أمركة العالم على الأصح لأنه يجري بمقصدية وإلحاح كذلك، فضلاً عن كونه يتنافى وطبيعة الحاجة الإنسانية للبوح وجدانياً، وإلى اختزان

جوهر الفن وألق المعرفة، وأريج تراث الأمم وزهو حضارتها في قارورة القصيدة التي ظلت عبر العصور تفوح بعبير الجمال وسمو الوظيفة معا، وما سعي الفنون إلى الارتقاء نحو فضاء الشعرية الرحب وقدره الشعرية على احتواء ميادين مهمة من ميادين الفنون والحياة وأولها الرواية، إلا دليل قاطع على أهمية هذا الفن الأصل -الشعر، من هنا كانت الرواية الجديدة تسعى إلى دمج اللغتين معا بسرد قادر على البوح بلغة الكينونة مازجا إياها بلغة الصيرورة، فالفنون تسعى إلى الشعرية في سعيها نحو التحقق، لذلك ولأسباب كثيرة أخرى لا مجال لطرحها الآن، سيظل البحث في فن الشعر وفي ضرورة العمل على تجديده وتطوير طرائق اشتغاله، من الأمور المهمة، ولذلك نجد أن الشعر ومبدعيه وجولته وبيوته والاحتفاء به في مختلف مراحل التعليم وفي البحث الأكاديمي وعبر المهرجانات والمؤتمرات والحلقات الدراسية قضية دارجة في العالم كله شرقا وغربا، ويأتي هذا البحث مؤكدا أهمية الشعر في ثقافة الأمم والأمة العربية بشكل خاص، وخطورة تأشير أعمال الرواد الذين بذلوا جهدا في تعميق انعطافته الفنية منتصف القرن العشرين في العراق وفتحوا الباب واسعا أمام استمرار تطوره، وكان موضوعنا قراءة شعر الشاعر شاذل طاقة والكشف عن ريادته مع الرعيل الأول من رفاقه نازك الملائكة والسياب والبياتي والحيدري، وغيرهم ممن لم تجر العناية بتجاربيهم، والأشارة لحسه التجديدي ووعيه بضرورة مواصلة التمييز والتطوير لهذه الانعطافة وما تجريبه في الكتابة على البحور المركبة، ودمج للبحور الشعرية وتداخلها في القصيدة الواحدة، وتنويعه في استعمال الإضراب، وكتابته قصيدة النثر في ذلك الوقت المبكر عام 1953 وفتحته أفق القصيدة على الفنون الأخرى من ملحمة وسرد وغناء وتشكيل وموسيقى، وإرهاص بقصيدة القناع وإقباله على الرموز



العربية الاسلامية بعد أن بدأ زملاؤه بتوظيفها يونانية، إلا لدليل على تجلبي ذلك الوعي فعلا كتابيا رائدا، ولعل ما يلفت الانتباه في أمر ريادة هذا الشاعر وبعض من زملائه إغفال بعض الدراسات المهمة لحقيقة ريادته ووعيه المبكر بقضية التجديد معلنا ذلك في وثيقة مدونة هي مقدمة ديوانه (المساء الأخير) وأنكر من هذه المصادر ما يعدّ موسوعيا كـ (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .. مركز دراسات الوحدة العربية، 2001) للموسوعة العربية الرائدة الدكتور سلمي الخضراء الجيوسي والذي صدر بالانكليزية ثم ترجم فيما بعد الى العربية، وكتاب صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بعنوان (مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، للدكتور فاتح علاق، 2005) ومقدمة الناقد ناجي علوش للمجلد الأول من (ديوان بدر شاكر السياب، العودة، 1971) ويجدر التأكيد هنا أن هناك روادا آخرين ما تزال أسماؤهم بحاجة إلى اهتمام الباحثين في هذا الميدان، وأن المقصود بهذه الدراسة هي الريادة في العراق حيث انطلقت وتكرست تلك الانعطافة، أما الريادات الأخرى في أقطار الوطن العربي فلا بد أنها نالت من الدراسات ومستال ما تستحق.

وإذا كان شعر شاذل طاقة مدرجا بحق ضمن الشعر الملتزم بقضايا الإنسان والثورة العربية وضرورة التقدم، فإن من الفنانين والفلاسفة من يوكل لمثل هذا الشعر المهم قيمة الوثيقة، لكن المقصود بالوثيقة هنا ليس دلالتها الحقوقية أو الثبوتية، فمثل هذه الدلالة لن تتحقق في الشعر، لكنهم على الأرجح يريدون بها نكاه الأحياء وكثافة الإشارة، وقدرة الفن على تركيز الحدث وإضاءة الواقعة، وهكذا ترد الإضاءات في شعر شاذل كاشفة عن عمق معاناة الأمة وإنسانها في مرحلة قاسية من مراحل العصر الحديث، قهرا داخليا واستلابا وسلبا خارجيا وصل حد الاحتلال

وتمزيق الأوطان وانتهاك الشعوب وتثريدها، ورد كل ذلك عبر انفتاح رؤيا القصيدة واشتباك طرائق التصوير فيها عما كان عليه من قبل، إذ كانت أحادية الموضوع هي السائدة والدلالة القارة هي المهيمنة وكذلك الصوت المنفرد.

كما أن في مقدمة شاذل طاقة الريادية إشارات واضحة الى أهمية وعي المبدع كونه مصدر الإبداع وحاضنه الأول، وإلى دور المتلقي في استلام موحيات الفن قبل أن تشيع نظريات القراءة وتكون اهتمامها بخطورة المهمة الملقاة على عاتق المتلقي في تحقيق وجود النص وإنتاج تجليات معانيه، وتلك ريادة أخرى تسجل للشاعر وعياً بدور القارئ في إنتاج الدلالة وتحقيقها، أشارت إليها مقالات كثيرة تناولت دراسة مقدمة شاذل طاقة وريادته العروضية في ديوانه (المساء الأخير).

ضمت هذه الدراسة فصلين بتسعة مباحث:

#### الفصل الأول بعنوان:

من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري، واحتوى على أربعة مباحث:

1- في الشكل والريادة الفنية.

2- شاذل طاقة وشعره.

3- شعر شاذل بين السياسة والفن.

4- نراء المرجعية الشعرية.

#### وجاء الفصل الثاني بعنوان:

حيوية الطاقة الشعرية، وضم خمسة مباحث:

1- حيوية اللغة الشعرية.

2- حركية الصورة الفنية.

3- الشعر وتداخل الفنون.

4- زيادة شاذل العروضية.

5- للريادة في قصيدة النثر.

وكانت المقاربة لنصوص الشاعر هي طريقة البحث لانجاز خطته منطلقين من كون المنهج الواحد أيا كان انفتاحه. ومرونته غير قادر على احتواء الفن برحابته احتواء شموليا، فما بين المنهج والفن من التعارض ما يمسوّغ للباحث النزوع نحو تكيف المنهجية لتتسع لانطلاق الفن وجمال فضاءاته ولذلك سيظل الفن/ الشعر هو مصدر الدراسة الأول لأي دراسة تحتفي بالإبداع وتترك ما في كوامنه من قيم جمالية ومعرفية ، ذلك أن الفلسفة الجمالية للفنون ومنها الشعر المعاصر وفي مجمل أدب العالم انعطفت انعطافة شديدة المغايرة عما كانت عليه من قبل تبعا للانفجار المعرفي الهائل والتسارع المدهش في إيقاع الزمن وتداخلاته وتغير منظورات الإنسان بحكم المتغيرات من حوله، مما كان له أثره المهم على الفنون تشكيلا وتلقيا في الآن ذاته.

ومن الله سبحانه التوفيق

بشرى البستاني

الموصل



# **الفصل الأول**

## **من الفضاء الخارجي الى المتن الشعري**

في الشكل والريادة الفنية.  
شاذل طاقة إنسانا وشاعراً.  
الشعر بين السياسة والفن.  
نراء المرجعية الشعرية.



## في الشكل والريادة الفنية:

(1)

لا شك ان للشكل أهمية خاصة في الفنون جميعها وهذه الأهمية تتجلى أكثر في الآداب وفي الشعر منها بشكل خاص، ذلك ان الأدب يشكل ارقى الفعاليات الذهنية واقترب الفنون الى الإنسان كون عنده اللغوية هي الأقوى تواصلًا معه منذ ولادته حتى النهاية، ولذلك فالشكل الفني على علاقة وثيقة بذات الأديب والأمة معا رؤية ومزاجا وحدانية ومشاعر وطرائق تفكير، وبما أن المبدع نتاج ما حوله من حركة مجتمعية وثقافية ومعرفية، فهو وهذه الحركة يظلان في حالة تطور مستمر، ذلك أن الإبداع الحق لا يبقى على حال واحدة، لأنه محكوم بحيوية التطور الذي يكتنف الحياة من حوله.

لقد ظل الشكل الفني اشكالية طال حولها الحوار منذ القدم، لانه يتعلق بتعلق نواشج مع الجمال حيث يرى افلاطون أن ما يجعل الشيء جميلا هو الشكل وليس المضمون وتضمنى في نهاية محاوره فايدروس وفي الجمهورية كذلك حدوث تآلف وتكامل بين الشكل والمضمون، بين الداخل والخارج، وربط ارسطو بين الجمال والكلية، والتآلف والنقاء والأشعاع والتوازن والنظام وغيرها من خصائص الشكل<sup>(1)</sup>.

لقد قدمت سوزان لانجر نظرية جديدة في تفسير الفن بوصفه رمزا والعمل الفني بوصفه صورة رمزية للوجدان البشري، مؤكدة ان الفن هو إبداع أشكال، وطبيعة هذه الأشكال أنها مدركة حسيا، ولانجر هنا تمضي في طريق كاسيرر في تحديده للفن كونه إبداع أشكال رمزية، وتتفق مع شيلر بأن العمل الفني هو شكل يمكن أن ندركه بالتأمل، وما يدرك في لفن إنما هو الشكل لان ما يبدع في الفن

أصلا هو الشكل باعتقادهم، ولكي يكون الشكل معبرا لا بد أن يكون عضويا، ولذلك فهو حي بالمشاعر والوجدان وأن عناصره مثل العناصر الديناميكية في الطبيعة ليس لها وجود بمفردها بعيدا عن المواقف التي تبدو فيها وحيث توجد فانها تأخذ شكلا من خلال العلاقات، فإذا كان الفن شكلا وهذا الشكل لا بد أن يعبر عن الوجدان البشري فإن الصفات البنائية للشكل الفني ترتبط ارتباطا عضويا وثيقا بالصفات البنائية المتشابهة للوجدان أو السلوك البشري<sup>(2)</sup>.

وظل التباين بالآراء حول القضية قائما عبر العصور، إذ شهد العصر العباسي حوارا حادا بين المنتصرين للشكل والمؤكدین على المعنى وهناك من رام التوازن في طرح القضية، حيث لعبت جهود الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم دورا مهما في هذا الميدان، وظل النقاد يعقدون حواراتهم حول هذا لموضوع عبر العصور حتى وقت متأخر، وفي النصف الاول من القرن العشرين كان الحوار ما يزال يدور في الشرق والغرب حول الموضوع ذاته، وستظل الآراء متباينة في القضية تباين مرجعيات المتحاورين، ومختلفة اختلاف غاياتهم ومقاصدهم.

لقد كان الشعر العربي منذ بداية القرن الماضي يمر بتغير دقيق وحاسم، فيفضل الروابط التي نجح في إقامتها مع جذور ماضيه استطاع ان يكتسب نوعا من القوة في الشكل واللغة والبناء الشعري أتاحت له ان يجرب الوسائل الجديدة ويتناول التطورات بقوة دائمة التجدد وإن لم يكن متوجا بالنجاح دوما، وتاريخ الشعر العربي في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين تاريخ تجريب متواصل<sup>(3)</sup> يسعى الى اختراق صلادة النمط الثابت والمعمر للشعر العربي.

إن الشكل هو صورة الشيء الخارجية في مقابل المادة التي يتركب منها، وهو منطقي العلاقة بين أقسام للقياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون،



ويعرفونه في الفنون المصنوعة على أنه الإبانة الحجمية أو الخطيئة عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحددة له وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه، لذلك يتخذ الموضوع الواحد أشكالاً في غاية التنوع تبعاً للزمان والمكان ودواخل الفنان نفسه، ومن هنا عدّ المنظرون في علم الجمال أن دراسة خصائص الأشكال ومفاهيمها المتعددة هي دراسة منهجية لتاريخ الفن وتطوره ومذاهبه، غير أن الاتجاه العام في الإبانة عن الموضوع قد ينحصر في خطين أساسيين: الأول حيادي والثاني وجداني<sup>(4)</sup>، يقول كوليرج إن القصيدة تحتوي على العناصر نفسها التي يحتوي عليها تأليف نثري فلا بد أن يكون الفرق بينهما في الطريقة التي تمتاز بها هذه العناصر التي تحدد الغاية المختلفة لكليهما، وواضح أن المقصود بالغاية هنا هو الوظيفة، وهو يتحدث عن الشكل لقوله بوضوح، هذا فيما يتعلق بالشكل، ويعرف القصيدة بأنها عمل تتأزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضاً ويسهم كل جزء فيه بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وأثره المعروفة<sup>(5)</sup>، فالشكل إذن هو حركة الفضاء الضابط لمجموعة من العناصر مترابطة في بنية، وتعرفه الدكتور خالدة سعيد بأنه "حركة القصيدة وطرائق تكوينها وعلاقة أجزائها ببعض، وطبيعة الأصوات الداخلية فيها هي متقابلة أم متتابعة أم متباعدة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة هذه الصور وأبعادها وتراكيب هذه الصور"<sup>(6)</sup>. فهو طريقة تشكل النص الشعري لغة، وكيفيات احتوائه لتجربة المبدع والتعبير عن تلك التجربة بالطرائق التي تشير في أصولها إلى جوهر رؤية الفنان الذي أبدع القصيدة وتوجهاته الفكرية والجمالية والوظيفية معاً، لما بين الشكل والوظيفة من روابط حميمة تجعل من تطورها معاً أمراً مفروغاً منه، فتطور الشكل الفني هو ناتج زخم ملح يحركه من الداخل، أي داخل الفن والفنان نفسه ومن

الخارج، أي من انعطافات حياتية وثقافية ومجتمعية تدفعه إلى التجاوز، ومع مغادرة الفن شكله القديم تغادر مضامينه ووظائفه مواقعها السابقة موازنة في تقدمها الشكل الجديد في تطوره ليكونا منسجمين في الإبداع الجديد، فليس في الشعر الحقيقي تجديد شكلي بحت لأنه لا انفصال بين شكل التعبير والرؤيا التي يحملها ذلك الشكل، فليس المضمون شيئاً جاهزاً يتناوله الشاعر ليضعه في شعره، لأن القصيدة مركب بنائي ينصهر فيه الشكل والمضمون في دفقة الإبداع، من هنا يصح القول إن شكل القصيدة هو مضمونها وإن مضمونها هو شكلها كذلك<sup>(7)</sup>. ولما كان الشكل يتضمن الملفوظات والتشكلات الكلية للقصيدة فإن التفاصيل التي ستضمها هذه التشكلات تشمل حتماً كل مكونات اللغة الشعرية من رموز وصور ومفارقات وأصوات وطرائق تدوين كذلك، فالشعر العربي عرف التدوين منذ العصر الجاهلي وقبل الإسلام بما لا يقل عن قرنين، دون أن تُعرف البدايات الحقيقية له حتى الآن إذ ليس المعقول أن يولد شعرٌ بهذا النضج في أمة من الأمم، وظل شكل هذا الشعر العمودي فاعلاً ضمن العملية التداولية للشعر منذ ذلك العصر حتى اليوم، لكن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لم يتعرض لهزات التغيير والتطوير فقد ناله التطور باتساع المضامين وعمق الرؤى التي تعمل على تطور الأشكال بابتداع أشكال جديدة يوم بدأ الشاعر العربي يغادر تقاليده الصارمة إلى منعطفات جديدة في التناول وطرائق التشكيل إذ عدل عن المقدمة الطللية وعن تنوع الموضوعات في القصيدة الواحدة وفجّر شبكة العلاقات القديمة سواء في التصوير أو الإيقاع جزءاً وشطراً ونهكاً، منطلعا نحو علاقات جديدة أكثر تعقيداً وميلاً إلى الغموض مما حدا بالنقاد إلى وضع أسس نظرية عمود الشعر التي نحت إلى توصيف سمات العمود القديم على يد نقاد في مقدمتهم المرزوقي، بدءاً بشرف المعنى وجزالة اللفظة وجرسها وشروط

التشبيه، انتهاء بالبحر وقافيته ورويه، وبدأ يتشكل للشعر أعمدة جديدة كان إبداع أبي تمام على رأسها وظلت القصيدة تتطور في نزوعها إلى التنوع، وكانت قصة التطور التي شهدناها شعرنا في تلك العصور هي تلك التي انبثقت عن الموشحات بالأندلس إذ طال التغيير كتلة تشكيلته للتوينية فقد تغير شكل القصيدة من ترسيمته النمطية إلى ترسيمة جديدة تعتمد مصطلحات بنائية مستحدثة تطلبتها الانعطافة النوعية الجديدة في هذا الفن حتى صرنا نقرأ المذهب والغصن والمطلع ونقرأ السمت والقفلة وغيرها، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات مرادفات وتعريفات وفراها الازدهار الحضاري والمعرفي الذي شهده العصر، ومع تجاوز الركود الحضاري الذي أعقب سقوط الدولة العباسية ومنذ بداية النهضة العربية مع دخول المطابع وحركة البعثات والترجمة، وبعدها في مطلع القرن العشرين نشطت حركة التغيير بحبوية شعر المهجر الشمالي ومدرسة أبولو وحوارية السديوان وجهود شعراء كان لهم أثرهم في عملية التغيير، حيث بدت المحاولات التي ترمي إلى التجديد واضحة وجادة حتى اكتملت الريادة بوحي في كسر النمط العروضي المستقر على الشطرين على يد نازك الملائكة والسياب والبياتي وشاذل طاقة وبلند الحيدري وكرم الوترى ورشيد ياسين ومحمود المحروق وعبد الحليم اللاوند وغيرهم ممن غفل البحث العلمي عن تأشير ريادتهم عبر حقبة كاملة، فقد تحول الشكل التويني والفضاء الطباعي والقرائي للشعر العربي الحديث من نمطية الكتلة القديمة الثابتة المنقسمة على قسمين متساويين في كل صفحة، ومعتمدة على نمط البيت القائم على نظام عددي ثابت من التفعيلات إلى كسر لذلك النظام وتهشيم نسقه، إذ قامت القصيدة الجديدة على الحرية في عدد التفعيلات التي توزعها على الأسطر طبيعة مشاعر المبدع وحركة انفعالاته والدلالات التي يرمي إليها والتي

تتشكل من خلال تجربة داخلية تنزع الى التحرر في التعبير عن ذاتها، إن تركز التغيير بالمستوى الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة بدءاً هو تأكيد على أهمية هذا المستوى وجوهريته لأنه التشكيل الفني لدلالة النص الشعري، وبتغيير الشكل القديم وتوجه القصيدة الجديدة توجهها أملاه تطور الحياة وسرعة إيقاعها وتوثب حركيتها صار واضحاً أن الشكل الشعري ليس كتلة لغوية تحمل مضامينها بطرائق هندسية خاصة، بل هو في الشعر الحق توظيف واع لحركية اللغة في تشكيل بنية الفن الذي تشتغل فيه، هذا الاشتغال الذي يهدف في جوهره الى تفجير طاقة اللغة بما يوسع أفق المعنى الذي أدى بعد حين إلى انفراط الدلالة بانفراط العلاقات التقليدية بين الدال والمدلول، من هنا كان تطوره (الشكل) مع العصور امراً في غاية الأهمية لأنه عنوان مواكبة الحياة ذاتها. ومن هنا كذلك دعا الرواد الى مغادرة الكلاسيكية وأركانها، حرصاً على أهمية الانفتاح من الموضوع الخارجي نحو الذات والتعبير عن دواخل النفس ومن ثم للتحام الخارجي الحميم بالذاتي، مؤكداً أهمية التغيير في الشكل واللغة وفي المواقف من مضامين الشعر، وبما أن تشكيل القصيدة العام إنما يخضع لمجمل المكونات التي تعمل على بنائها من طرائق تركيب وانتاج دلالة وفاعلية إيقاع، فإن ثورة الشعر الحديث زعزعت البنية النمطية ليست الوزنية للقصيدة العربية حسب، بل وأشرعت أفقها على الانفتاح الدائم والتطور، ساعد على ذلك مرونة الذهنية العربية وقدرتها على التواصل مع الفنون والمعارف المعاصرة وأصالة المكون الشعري التراثي الذي يمتلك نزوعاً حيويًا نحو التجدد بما يؤكد أن التراث الاصيل لا يموت أبداً بل يتجلى تجليات مبهرة عبر العصور، وفي هذا المجال نقول الدكتور سلمي الخضراء موازنة بين التطور الشعري في الغرب عنه في الشعر العربي "إن التجربة الشعرية التي حدثت عبر

قرون عديدة في الغرب تتركز هنا في بضعة عقود حتى غدت الصورة الشاملة باهرة امام عين المراقب، فمن مرحلة بعث الكلاسيكية المحدثه الى الرومانسية ثم نحو الرمزية وبنرجة اقل نحو الميرالية، وكان التجريب مستمرا ومتلاحقا في مجال الشكل وان لم يكن ناجحا على الدوام<sup>(8)</sup>، وهكذا عملت حيوية الحركات الشعرية المتعددة والمتتالية باطراد الى تلوين شعرية النص العربي من الجزء والشطر واستعمال البحور القصيرة والرباعية والموشح، ثم من تلوينات المهجر الى فعاليات الشعر المرسل والمختلط في النص الواحد، وتجربة فن البند وفنون النشر في مصر وسوريا ولبنان والعراق، كل ذلك مهد لميلاد مرحلة جديدة عملت بنجاح على تغيير الحساسية الشعرية العربية نحو حداثة في الاشكال والرؤى وطرائق التشكيل مما هيا الجو لمواهب حقيقية أعطت وأغنت، ولحركة نقدية استطاعت بالرغم من كل الإشكاليات المحيطة بها أن تحرك الأجواء الثقافية فترة بعد أخرى وسط مد ثقافي ظل يفتح الساحة بشدة آتيا من الغرب مع كل ما يحيط بقدمه من لبس في الساحة العربية.

## (2)

الرائد في اللغة هو الذي يرسل في للتماس الكلا والنجعة لقومه والجمع رواد، والرائد الذي يتقدم القوم يبصر لهم مساقط الغيب وأفضل المكان، ومن أمثالهم: الرائد لا يكذب أهله، لأنه ان لم يصدقهم فقد غرر بهم<sup>(9)</sup>، والرائد فنيا من يهتدي الى فن من الفنون او يطبع أصول مذهب من المذاهب او يخطط أسلوبا معيناً من الأساليب فيكون فيه قوة لمن يأتي بعده ويسمى عمله ريادة<sup>(10)</sup>، من هنا سيكون بين الريادة بهذا المعنى والتجريب الموفق أواصر لا يمكن إغفالها، وقد لا ينحصر مفهوم الريادة بالسبق وإنما تدخل في المفهوم عملية التطوير وتعميق مسار الجديد

الفني والقدرة على الاضافة والاثراء، فنازك الملائكة التي ثبتت ريادةها في كسر النمط بوعي تجديدي وتنظيري لا يقل عنها من امتلاكوا وعي التجديد معها وعمقوا مسار الحداثة الشعرية بما أضافوا من تجارب وبإثرائهم طرائق التجديد بمواهب منفتحة ومرنة، فقد نضجت لحظة التغيير لديهم متوجهين معا الى أحداث تلك الانعطافة في الشكل والرؤيا التي آن أولها، فالفن لدى كثير من النقاد هو ابتداع اشكال تتجاذب علاقات وثيقة مع الرؤى.

إن من وظائف الشكل كما يقول جيروم استولنتر انه يضبط ادراك المشاهد/ المتلقي ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحا وموحدا في نظره، كما ان الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية وقدرتها التعبيرية وفضلا عن ذلك فإن التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية<sup>(11)</sup>. من هنا ندرك أهمية الشكل في الفن/ الشعر بوصفه المدرك الحسي المعبر عن مجمل المشاعر التي تحتدم عبر تجربة الفنان الداخلية، ولذلك فان انعطافته او تجاوزه لذاته او تطوره أمر بغاية الأهمية لأنه يعبر عن انعطافة التجربة الكلية التي يشكلها، ولذلك أحيطت قضية التجديد من البيت العمودي الى التفعيلة باهتمام نقدي يقتصر أولا على تنظير مبدعته الملائكة التي اول فصلت القول في قضية القصيدة الجديدة أول الأمر، وتلاها تنظير شعراء آخرين كانوا في الحلقة الريادية الأولى اذ سجلوا في مقدمات دواوينهم أهمية الشكل الجديد ودواعيه وهم السياب وشاذل طاقة، وكثر الحديث النقدي فيما بعد عن هذه الانعطافة الشكلية سلبا وإيجابا لكن النهاية حُسمت لصالح قصيدة التفعيلة المصطلح الذي ساد أخيرا والذي يؤكد على القضية الشكلية برأي بعضهم بينما يرمي مصطلح الشعر الحر الذي أطلقته نازك الملائكة الى تأكيد حرية الشكل والمضمون معا<sup>(12)</sup>، وانطلقت

الحركة الجديدة من العراق الى سائر أقطار الوطن العربي التي كانت أجواؤها هي الأخرى مهياة للتغيير، وسار فيها الابداع نحو نضج في الطرائق والأساليب حسب مواهب الشعراء، ولكن بالرغم من استقرار النقد بشكل عام على أهمية مشروع شعر التفعيلة وضرورة الانعطافة التي جاء بها وأهميتها فإنه ما يزال هناك من يشكك في عد ذلك التجديد امتيازاً، وينتقد الذين تناصبوا في الميق اليه، وعد من مظاهر ما سماه خلطاً في هذا الميدان نشوء أحكام ومفاهيم خاطئة وقاصرة حول معنى التجديد، ويواصل أدونيس مؤكداً ان هذا التجديد الشكلي كان نوعاً آخر من صناعة التفعيلة التي تفصل بين ما سمته المبنى //الشكل، وما سمته المعنى// المضمون، وهذه صناعة لذاتها، وكل صناعة لذاتها هي في الشعر شكل من اشكال الانحطاط، لان التجديد كل لا يتجزأ وكل كلام عليه عن هذا الشاعر أو ذاك يفترض الكلام حول ثلاث قضايا:

1- مدى الجودة في رؤياه.

2- مدى تغير مفهوم الشعر في نتاجه عما كان سائداً قبله.

3- مدى تأثيره في الكتابة الشعرية.

ويختتم أدونيس آراءه في قضية الحركة الشعرية الجديدة والريادة فيها مؤكداً أن ما سمي بالتجديد الشكلي لم يكن تجديداً حتى في الشكل، وإنما كان استطراداً لما قبله مما يوحى بمدى القصور في معظم الدراسات النقدية التي كتبت حول ذلك، بل مدى عمقها<sup>(13)</sup>. وهذا للكلام يجري على عادة أدونيس في إطلاق أحكام قد يناقضها في حوار لاحق، إذ كيف له وهو الباحث الحركي والناقد الذي أخذ على عاتقه استغراز المؤسسات التقليدية في الثقافة العربية أن ينكر روح التجديد في هذه الحركة وينسى أنها ليست مجرد استطراد لما قبلها وأن جهوداً مضنية كانت قد

بُنئت من قبل المبدعين العرب السابقين لها من أجل كسر الجدار القائم بين التراث الشعري القديم بكل رسوخه في الذات العربية وبين الانفتاح على آفاق الإبداع الجديدة للتحرك خارج أسوار الفضاء القديم غير منفصلين عن جنور البؤر المتألفة فيه، وكيف له أن ينسى التكليل على كلامه بأمثلة من قلب الحركة الجديدة نفسها ليؤكد عدم قدرتهم على تحقيق الجودة التي طرحها، وهو الذي كتب بشعر التفعيلة على طريقتهم دواوين مهمة، ولم يحاور مفهومه للشكل الذي هو مصطلح بنائي مهم في كل الفنون، وهل يرى أدونيس ألافق أبدا بين شكل الشطرين العمودي وبين قصيدة التفعيلة لو غرضنا النظر عن مستوى المتون والفضاءات المطبعية وما ينتج عنها من إيقاعات بصرية ترقى إلى دلالات جديدة هي الأخرى، وماذا عن معايير الجودة الثلاثة التي وصفها، إن لفني قراءة شعر الرواد قراءة متأنية أئنة واضحة على مشروع جدة يطلع من تجربة غضة تعلن عن نفسها بنقطة وسط قلة من المؤيدين وجموع من المعارضين، وهذه النقطة هي التي كتبت للتجربة الاستمرار والتواصل، وجعلت باب التجريب متاحا لفعاليات أخرى أعلنت عن نفسها وشيكا، وهذا ما وجدناه في شعر الرواد الأوائل الذين مهدوا للطريقة الجديدة في الكتابة، ويؤكد فردريك شليجل أن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلا جديدا من الشعر<sup>(14)</sup>، مما يؤكد أهمية ما يعبر عنه الشكل، على أن أدونيس على حق في رفض شكل جديد لا ينبثق عن رؤية جديدة لأن ذلك هو المغالطة بعينها، فمشروع أبي تمام العباسي انطلق في تجربته الشعرية من رؤية أن الشعر نوع من خلق العالم باللغة مشبها العلاقة بين الشاعر والكلمة بالعلاقة بين عاشقين، وفعل الشعر بالفعل الجنسي متجها بطاقته إلى تدمير واختراق بنية اللغة الشعرية ذاتها، حيث



تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث من أجل خلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل<sup>(15)</sup>.

من هنا كان الصراع حادا بين فريقَي عمود الشعر القديم والمتعصبين له وبين رواد تلك المرحلة الذين ثاروا بما يمتلكون من طاقة إبداعية على النهج القديم فسي انتاج الروى والدلالات، والذي يتمظهر في طرائق تشكيل الصور والاستعارات والمفارقات وأنواع المجاز وفي تأنيث علم المعاني وتلوين الايقاع، وعليه فان الرواد في اي حركة شعرية او فنية او علمية هم الأوائل في اربثاد ذلك الميدان، وهم الطليعة التي تقدمت على من سواها وسبقت أقرانها في جيلها بشق طرائق الجدة وتمهيدها لأهل الأدب والفن والعلم والمعرفة، تحفزهم على ذلك مواهب مقتدرة ومعارف مرنة وروى حضارية منفتحة وفكر متوقد ومزاج يدرك أهمية التواصل مع الحياة التي لا يستقر لها قرار، فهي في عراك دائم وتغير مستمر لأن السعي الى الأمام هو دينها، وحركية الإقدام سمتها، ذلك ان الثبوت هو سمة الموت في الحياة، وما دامت حركية الفن والادب مرتبطة بحركية الحياة فان التطور سيزداد اطرادا مع انفجار ايقاع الحياة المعاصرة، ولذلك فإن تأشير الريادة الزمنية لم يعد يعني الكثير لدى عدد من النقاد لا ينظرون الى تحديد زمنها بوصفه إشكالية ما لأنها صارت في نظرهم كامنة في صميم النص وليس في زمن كتابته، وأن الرائد هو ذلك الفنان القادر على تأصيل قضية التجديد وتعميق مسارها، والعمل على التواصل معها في تطور وجدل مستمرين.

لقد كان رواد شعر التفعيلة يجتازون لحظة حضارية بالغة الأهمية حينما تفوقوا فعلا على اجتنياز حاجز الزمن وصرحه الصلد متمثلا بالشرطين .. الى أفق اوسع وأكثر تشعبا وتلوينا، على ان اي شكل جديد في الفن لا يعني إلغاء الشكل

السابق ولا الوقوف بديلا كاملا له، بل هو خيار جديد يقتضيه التطور وبقضيه الحياة وتستوجبه حيوية الفن وثراؤه وما حضور النموذج العمودي الى جانب شعر التفعيلة مع قصيدة النثر والنص المفتوح ونص اللومضة والنص الطويل والنص المتداخل الا مشهد حي يشير الى امكانية التعايش والتحاوّر بين الاشكال في الاداب والفنون.

لقد حقق الشعراء العراقيون الرواد تحولا نوعيا في القصيدة العربية منتصف القرن الماضي وحظيت الشاعرة نازك الملائكة والسياب والبياتي وربما الحيدري باهتمام يستحقونه دون زميلهم شاذل طاقة الذي عده بعضهم رائدا منسيا والذي تؤكد اوراقه الاولى وعيه المبكر بالحدائث الشعرية ذلك ان مقدمته التي كتبها لنيوانه الاول (المساء الاخير 1950) تدل على ذلك، فهي تتطوي كما يشير الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد على الكثير من المنطلقات والرؤى والافكار التي تعبر عن وعي متقدم بالحدائث دفعه للذهاب الى منطقة للتظير والدفاع العلمي المحسوب عن خصوصيات النموذج وابعاده الفنية انطلاقا من مستويات ذاتية تخص المبدع اذ يصف النموذج بتماويه مع جوهر فاعليته الانسانية واخرى تتعلق بقضايا خارجة عن الذات، واول هذه المستويات هو المستوى السوسولوجي المتعلق بحياة الشاعر كون الحالة الابداعية تشغل على البعد الباطني لذات المبدع والمستوى الثاني هو المستوى العاطفي المنطلق من وعي اللحظة الشعرية والعمل على توفير مفاتيحها تحقيقا لفاعلية تداولية اكبر مع خصوصيات النموذج، أما المستوى الثالث فهو المستوى الحلمي الذي يلعب على التخيل، ويواصل الدكتور صابر ووقوفه عند ريادة الشاعر شاذل طاقة النقدية ووعيه التجديدي ولا سيما فيما جاء بهذه المقدمة حيث يؤكد منطلقاتها التجديدية المبكرة<sup>(16)</sup>:

1- نقدم وعيه الفني بالنموذج الجديد ودقة اهتمامه بالمصطلح الذي طرحه (نسق منطلق) وقدرته على تشخيص سماته وأصوله من خلال وعيه بالموروث.

2- ثقته العالية بهذا الوعي وانطلاقه منه في تقييم نصوصه الشعرية ودفاعه العلمي عن خصوصيات النموذج وأبعاده الفنية، فقد انطلق في تقديم نمودجه من مستويات ذاتية تخص المبدع وأخرى تتعلق بالعناصر الخارجة عنه وأول هذه المستويات هو المستوى الموضوعي، السوسولوجي إذ يوفر للمتلقي مجالا حميما للقراءة، ثم المستوى العاطفي المتعلق باللحظة الشعرية الخاصة بالمبدع، فالمستوى الحلمي الذي يتناسب وإدراكه أن العمل الشعري عمل في الأيهام.

3- دقة وعيه بمستوى المختصين بالأنكب في زمنه ومدى استعدادهم لقبول الجديد.

4- انه تجاوز النظر للحدائث الشعرية على أنها حدائث أدبية محض الى كونها ظاهرة ثقافية من خلال عكس وعيه الثقافي على جوهر الفعل الحدائثي.

5- دخوله في حوار مع الإبداع في تلك المقدمة مستوى جديدا هو المستوى التداولي حين تعرض لخمسة فن الشعر في منطقة القراءة والتلقي وهي تُداهم بإشكاليات الحياة الأخرى، لكنه يظل متفائلا بانتصار الجديد واستمراره، وقد أكد الزمن صحة توقعاته وصدق قراءته للمشهد الأدبي العربي.

6- اهتمامه بالمستوى الوظيفي للشعر وفي تحقيق الذائقة الجمالية مؤكدا ضرورة احتفاظه ببنيتها وسموه على المباشرة والسطحية قصد الاضطلاع

بمهمات اصلاحية لا علاقة لها بجوهر الأبداع مما يجعل شاذل طاقة أحد أهم الرواد لأنه يقوم بمهمة تاريخية حضارية أدبية يعرف ما يتصل بها من تفاصيل ويعيها وعيا كلياً وشاملاً. فهو يؤكد أن الشعر يجب أن يبقى شعراً وأن وظيفته الأولى هي وظيفة فنية جمالية تنمج وظائف أخرى وهذا ما يتلاءم مع جوهر الحداثة.

7- اهتمامه بأهمية دور القارئ بوصفه الشريك في عملية الأبداع فهو يطرح في هذا الميدان آراءً متقدمة وأفكاراً مبكرة في نظريات القراءة والتلقي والتواصل الأدبي تقترب في إشاراتها مما طرحته النظريات الحديثة فهو يحاور لحظة اللقاء بين المبدع والمثلقي وضرورة كسر توقع الثاني من خلال التشكيل المغاير والنموذج البنائي الجديد.

ويؤكد ماجد السامرائي أن كتابة تاريخ مكتمل لحركة الشعر العربي الحديث تقتضي حضور شاذل طاقة شاعراً مجدداً وصاحب تفكير تجديدي متقدم في مرحلته وإن مكانته الريادية لم ينصفها المؤرخون لتلك الحركة كما كان ينبغي لها أن تنصف، فمقدمة شاذل لديوانه (المساء الأخير) حسب ماجد السامرائي يجب أن توضع مع مقدمة نازك والسياب في سياق تاريخي وفني واحد لأن هذه المقدمات الثلاث تشغل في ميدان واحد يعمل على دعوة الشعراء إلى ارتياد آفاق جديدة في عملهم الشعري يتضمن تجديد رؤيتهم للشعر والعالم وتطوير البناء الفني لقصيدتهم والخروج بالتعبير الشعري من محدوديته التقليدية، وكانت تلك المقدمات ترحزح باب الركود والمكينة الطاغية على الفكر والشعر كما كانت هي الأساس الفعلي الذي بنى المجددون عليه رؤيتهم الشعرية التجديدية ممثلين بذلك مرحلة مهمة من

مراحل تطور القصيدة العربية مما يجعل الشاعر شاذل طاقة في السياق الأساسي لهذه المرحلة الحدائثة انطلاقاً من مسألتين:

الأولى: حضوره التجديدي المبكر بوصفه واحداً من جيل الرواد أخذت قصيدته السياق التطوري نفسه الذي أخذته قصائد من يليه وهو ما يعني اتصاله بالقصيدة الجديدة اتصالاً كلياً ومباشراً فنياً تعبيرياً ومشكلات فنية وإطاراً موضوعياً.

والثانية: ارادة التغيير وحماسه للتجديد الذي أخذ بعدين، فنياً على مستوى القصيدة بوصفها بناءً تعبيرياً، وواقعياً في مستوى توجهاتها إلى الإنسان والمجتمع بما حملت من روح تغييرية ذات نزوع تاريخي واضح<sup>(17)</sup>، مما حقق له انسجاماً بين موقفه الفني والإنساني، ذلك إن كلا الموقفين كانا ينطلقان من موقف واحد هو الموقف الثوري الهادف إلى زعزعة التخلف واجتثاث القبح وتحريك السكونية من أجل تحقيق الجمال وإشعال فتايل الحرية في عالم لا تتكسر فيه روح الإنسان ولا تتطفئ شمس أحلامه.



## شاذل طاقة....إنسانا وشاعرا:

(1)

### رحلة قصيرة - متأنية ..

في مدينة الموصل التاريخية، ينوى عاصمة الدولة الأشورية الممتدة عبر الزم  
آلاف الأعوام، ولد الشاعر شاذل طاقة في الثامن والعشرين من نيسان عام 1929  
لوالد متعلم حرص على تعليم ولده البكر اذ لم يكن التعليم فعلا شائعا ولا ميسورا  
للجميع، وهكذا أكمل الصبي دراسته الابتدائية في المدرسة الخزرجية للبنين  
والمتوسطة في الشرقية أما إكمال دراسته للمرحلة التالية فكان في الاعدادية  
المركزية، وكل هذه المدارس من المؤسسات العلمية العريقة الرائدة في المدينة،  
وكان الطالب مشاركا فاعلا في النشرات التي بدأ ينشر قصائده ومقالاته فيها، درسه  
في هذه المرحلة استاذة الشاعر ذنون شهاب الذي كان يؤكد شعرية شاذل، فقد نشر  
له نصوصا في مجلة الجزيرة التي كانت يومها مطمح الشعراء الشباب، وقد كتب  
شاذل في تلك المرحلة المبكرة من عمره بين عامي 1943 - 1944 ديوانا لم ينشر  
منه شيئا، عنوانه (نفثات الفؤاد) أو (آمال وآلام) أهداه إلى حبيبته، كما قرأ في  
مرحلة مبكرة ديوان قريبه الشاعر حسن البزاز.

مات الوالد على حين غرة وشاذل ما زال في طور الدراسة مما ألقى على  
كااهله مسؤوليات لم يكن قد أن أوتئها، لكن هذه المسؤوليات لم تنث الفتى عن عزمه  
العلمي فقد واصل دراسته الجامعية في بغداد ملتحقا عام 1947 بدار المعلمين  
العالية<sup>(18)</sup> التي صار اسمها كلية التربية فيما بعد، هذه الكلية التي كانت بؤرة  
الشباب الواعي من كل الاتجاهات، وبغداد كانت مركز التوجه بمشاعر الغضب

الدائم ضد أنظمة الحكم التابعة وضد الأصابع الأجنبية ومصالحها التي تتلاعب بمصير الوطن وأهله.

لقد اتسمت المرحلة التي عاشها الشاعر من مولده حتى دراسته الجامعية بالتوتر الشديد الناجم عن كون المرحلة تمتد بين حربين كونيتين اتخذت من منطقة الوطن العربي ممرا يعبر منه المتحاربون وهنفا للتقسيم والاقتسام ونهب الثروات، يضاف الى ذلك على المستوى المحلي انفجار ثورة مايس عام 1941 ضد الخضوع للاستعمار والعلماء والحلفاء وضد المخططات التي ترسم لأحكام الشباك حول المنطقة العربية وانتهت هذه المخططات بكارثة العرب الكبرى في احتلال فلسطين وتشريد أهلها وبناء دولة الكيان الصهيوني، دولة وظيفية تعمل لحساب إستراتيجية أمريكية واضحة المعالم والأهداف، وقد أدت هذه الظروف الدموية التي اجتاحت العالم وناسه من مطلع القرن الماضي حتى منتصفه إلى ظهور مذاهب أدبية وفنية ومنهجيات شتى بدأ بعضها برفض واقع العنف والدم ودعا آخرون إلى أدب العيب وكرس غيرهم السريالية مذهباً للتعبير عن غير المعقول الذي كان يتلاعب بحياة الإنسان ومصيره بحيث لم يعد العقل قادراً على المواجهة والتعبير مما دفعهم الى الدعوة لخلق قيم فنية جديدة ترفض علم الجمال الذي كان قائماً على معطيات الفلسفة المادية ووجدوا في نداءات السريالية ما يتطابق مع مزاجهم الفكري والعقلي في السمو فوق الواقع والسعي إلى التعبير عن الظواهر الحياتية للإنسان تعبيراً موحياً يلائم بين الحياة بوصفها منطقاً للتجربة الإنسانية والشعر، ووعدوا بتحديد مبدئي للفن والسياسة والحياة والأخلاق والوجود المعيش فكانت مراميمهم نزوعاً الى تغيير كل شيء وحلماً بثورة عارمة<sup>(19)</sup>.



في هذه المرحلة التي كانت أصدائها تصل الى الأجواء الثقافية العربية دشّن شاذل طاقة دخوله إلى الجامعة، ولقد كانت الحياة الجامعية وما تزال نقلة نوعية في حياة الشباب وهكذا كانت في حياة شاعرنا، فقد التقى فيها برواد الشعر العربي وتبادل معهم حوار الأديب والفن والشعر.. بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وسليمان العيسى ولميعة عباس عمارة، فقد كان البياتي زميل مرحلته الدراسية بينما تقدم عليهما السياب بسنة واحدة ويروي البياتي أنهم الثلاثة كانوا يقرأون على بعضهم نتائجهم الشعري، وكان ذلك تعبيراً عن حوارية التجارب الشعرية الأولى التي أنتجوها في مرحلة انعطافة الشعر العربي نحو الحداثة في العراق، تلك الانعطافة التي امتدت لتأخذ مداها على طول الوطن العربي ولتحقق عمقا وصدى شموليا في الثقافة العربية<sup>(20)</sup>.

بعد تخرجه من الجامعة عاد إلى مدينة الموصل مدرسا للأدب العربي متحمسا للتجديد الشعري ومحرضا على الثورة في كل المجالات، سياسيا واجتماعيا وثقافيا كما جذب إليه الشباب للواعين، في ذلك الحين أصدر ديوانه الأول "المساء الأخير" عام 1950 الذي قدم له بنفسه مدافعا عن الحركة الشعرية الجديدة مطلقا على الشعر الجديد الذي كتبه مصطلح (الشعر المنطلق)<sup>(21)</sup> الذي أطلقت عليه نازك الشعر الحر، ثم استقر فيما بعد استقرارا نسبيا على مصطلح شعر التفعيلة.

وبعد ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 انتقل للعمل في الإذاعة وبعدها في ديوان وزارة الإرشاد ثم تولى بعد ثورة الرابع عشر من رمضان منصب المدير العام لوكالة الأنباء العراقية وقد أصدر عام 1963 ديوانه الشعري الموسوم (ثم مات الليل) لكن الحياة عانت لتظل مرة أخرى على الشاعر في تشرين الثاني عام 1963 حيث فصل من عمله وغايتي من البطالة التي عمل خلالها في شركة

التامين العراقية، وكان يلعب دورا قياديا في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين حيث ترك بابه مفتوحا للمتقنين التقدميين وللحوارات الثرية التي كانت تجري معه كما مارس بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967 دوره القيادي في معالجة الهبوط المعنوي ومشاعر الإحباط واليأس التي لحقت بالأمة محرضا باتجاه تنشيط الإرادة وبناء الثقة من جديد، اذلقى في هذه المرحلة للقاسية محاضرة حول الاعلام والمعرفة صدرت بعد ثورة تموز 1968 بكتاب عن وزارة الاعلام.

بعد عام 1968 صدر ديوانه (الأعور الدجال والغرباء) وعين بعد ثورة تموز وكيلا لوزارة الاعلام ثم في شباط 1969 سفيرا في ديوان وزارة الخارجية بعدها انتقل سفيرا للجمهورية العراقية لدى الاتحاد السوفيتي، وبعد سنتين عين وكيلا لوزارة الخارجية وفي 23 حزيران 1974 عين وزيرا لخارجية العراق الذي مثله مبعوثا من رئيس الجمهورية آنذاك الى الرئيسين الليبي والجزائري.

وفي التاسع من تشرين الاول 1974 ألقى خطابا مفصلا أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة رئيسا للوفد العراقي، حيث تضمن الخطاب توضيحا لسياسة وطنه العراق، طارحا مواقف ومستراتيجياته، وفي صباح 20 تشرين الاول 1974 أغمض الرجل المهذب في الرباط على طرف الجناح الغربي للوطن العربي الذي افتداه<sup>(22)</sup>، أغمض بشكل مفاجئ بعيدا عن متاعب المرض وضوضاء أجهزة الإنعاش ومحاولات الأطباء.

## (2)

### المراحل الفنية لشعر شاذل:

لاشك إن للنص علاقة وثيقة بمجمل الظروف والسيئات التي يُنتج بين ظهورانيها، ذلك ان بينه وبين تلك السياقات التي تنتج علاقة انسجام تتسق والسياق الثقافي العام الذي يتصل بالتاريخ والقانون والدين والأنب وحركة الفن، ولا بد من مراعاة ذلك خلال دراسة الأشكال الفنية ضمن منظومة الثقافة والتاريخ التي يتشكل منها النص<sup>(23)</sup>.

لقد اختلف الباحثون في تقسيم شعر شاذل على مراحل، فمنهم من قسمه على ثلاث مراحل: رومانسية وواقعية وثالثة هي مرحلة الرمز والأسطورة وصاحب هذا التقسيم يؤكد بدءا انه لا توجد حواجز قاطعة تفصل تلك المراحل الواحدة عن الأخرى فصلا حاسما وإنما كانت المرحلة الجديدة تتخلق من المرحلة التي سبقتها على نحو هادي<sup>(24)</sup>.

لقد شهدت الفترة 47-50 تأجج الروح الرومانسية في العراق، وكان من أبرز الموضوعات للرومانسية التي تناولها الشاعر في هذه المرحلة على عادة الرومانسيين موضوعات الحب والحزن والطبيعة ومجابهة أعباء قيود التخلف وأسئلة المصير: الموت وعذابات الفقدان والتمرد على الواقع البائس والصراع المصيري المتأجج في القضايا الوطنية والقومية ومواجهة الاستعمار وبؤس الأنظمة الحاكمة.

وإذ تمثلت المرحلة الرومانسية بديوان شاعرنا الأول ومجموعة قصائد غير صالحة للنشر التي أصدرها مع ثلاثة من زملائه<sup>(25)</sup>، فإن المرحلة الواقعية تمثلت بديوانه الثاني (ثم مات الليل)، وامتازت بخروج الشاعر من شرنقة الذاتية التي

كانت الرومانسية قد كبلت بها الشعراء إذ استوعب طبيعة المرحلة الجديدة عقلا وقلبا واستجاب لمتطلباتها حياتيا وفنيا، ودفع ثمن ذلك الانتماء لقضايا وطنه وشعبه سجنا واضطهادا وتشردا، لقد صار يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين<sup>(26)</sup>، ولذلك صار شعره معبرا عن قضاياهم ألما وأملا وتطلعات. ويتداخل في هذه المرحلة الحس القومي بالديني، وتنهض القضايا للقومية حارة عاصفة: فلسطين والجزائر ومجازر الوطن في الموصل وانتكاسات الثورة في العراق ويتوجه النداء إلى الأنبياء والشهداء والمناضلين، لكن الشاعر يظل حالما بالانفراج الذي ستأتي به الثورة التي ظل مخلصا لاهدافها .

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة للرمز والأسطورة التي يمثلها ديوانه (الأعور الدجال والغرباء -1969) وهي المرحلة الأكثر نضجا سواء في الفكر الذي طرحته أم على المستوى الفني الذي حققته عبر نصوص الديوان التي عدت إضافة مهمة عملت على تعميق وعي الشاعر واستلهاه الرمز التاريخي والاهتمام الأعمق بالواقع الذي لم يعد همأ وطنيا منعزلا، وإنما صار قضية كبرى يؤكد الشاعر في همومه القومية والإيمانية<sup>(27)</sup>. ويرى ماجد السامرائي أن التوجه الشعري لشاذل إذا كان قد تمثل في ديوانيه (المساء الأخير) و(ثم مات الليل) فإنه في ديوانه الثالث (الأعور الدجال والغرباء 1969) قد تجلت صورته الأكثر تطورا، كاشفا عن شيء غير يسير من خصوصية التجربة التي نحا فيها منحى رمزيا ذا منزعين، الأول محلي بئني، والثاني عربي إسلامي ذو دلالة وجودية شاملة. ويؤكد السامرائي أن شاذلا قد تمكن في هذا الديوان من إقامة النظام الكلي لقصيدته من خلال:

1- العلاقة العضوية بين اللغة والرمز، بما يجعل منهما قيمة شعرية جعلت قصيدته في هذا لديوان متميزة بتعبيرها وبالرؤيا التي ينسجها وبالمقومات الرمزية والاسطورية فيها.

2- جمع وجوه الرؤية الشعرية ووضعها ضمن تقابلات رمزية متوافقة او متقاطعة تقاطع صراع مستمد من المكونات الفكرية لرؤيته ورؤاه معا.

3- ومن خلال هذه الرؤية للعالم التي تعني بحسب لوسيان جولدمان الكيفية التي يحس بها وينظر الى واقع معين او هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقيق النتاج الابي او الفني، من خلال تلك الرؤيا تحقق لدى شاذل ذلك التلاحم الحاصل في العملية الابداعية بين الأحاسيس للفعلية والانفعالية والثقافية<sup>(28)</sup>.

ويقسم الدكتور مالك المطلبي مراحلته الشعرية على ثلاث مراحل الأولى يطلق عليها التمهيدية متمثلة بديوانه الأول الذي كرسه رائدا مجددا، والثانية المرحلة السيابية مجسدة بديوان (ثم مات الليل) الذي بدا فيه متأثرا بالسياب لغة وشكلا وبناء، أما المرحلة الثالثة فقد أطلق عليها مرحلة الرمز والاسطورة متمثلة بمجموعته الشعرية (الأعور الدجال والغرباء) إذ لم تعد القصيدة لديه مجرد شكل وافكار بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها<sup>(29)</sup>.

وترى هذه الدراسة أن الفصل بين الديوانين الثاني والثالث لم يكن فصلا متسما بالدقة، لأنه لم يكن قائما على أسس فنية حاسمة، وإن العملين الأول والثاني متمثلين بـ (المساء الأخير) و (قصائد غير صالحة للنشر) في المجموعة المشتركة هما المرحلة الأولى التي يمكن عدها مرحلة تمهيدية استجابت لانفعالات ذات شابة عاشت فقداننا مبكرا، وحملت مسؤولية كبيرة قبل اوان احتمال الشذائد مما جعل

النص الشعري لتلك المرحلة مستجيبا للانفعال معبرا عن الذات فضلا عن وعي تجديدي ونقدي مبكر، أما الديوانان الآخران فهما امتداد لتجربة خرجت من افقها الخاص منتمية الى قضية اكبر ومن خلال النضال ومكابداته عبرت القصيدة عن معاناة جديدة مستجيبة لشروطها الفنية الأوسع أفقا والأكثر عمقا وحيوية.

ونحا الشاعر راضي مهدي السعيد في دراسته إلى تقسيم شعر الشاعر على أربع خطوات: الأولى سماها البداية المبكرة والثانية التواصل والانجاز، والثالثة التوهج والتميز وسمى للرابعة خطوة النهاية، المدار والمرسى، مؤكدا عبر دراسته ان شاذل طاقة كان على تماس شديد مع الحلقة التجديدية الاولى في دار المعلمين العالية عام 1947، عام المخاض والتجربة الصعبة اذ سار شاذل بقوة وحماس في دروب التجديد شاعرا طليعيا وداعيا الى التجديد في كل ندوة وجلسة وحديث<sup>(30)</sup>. والملاحظ على هذه الخطوات التي اختطها السعيد لشعر طاقة أنها لم تتح منحى فنيا في تأشير سمات كل مرحلة وإنما نحت منحى ثقافيا مضمونيا في حوارها لعلاقة كل مرحلة بالتطور الثقافي للشاعر وبتطلعاته الحداثية في التأسيس لقصيدة عربية تتطلق في براري الحرية نابضة بالحياة، عارمة بالحلم، وخالصة من التبعية والقيود والركود.

## الشعر بين المياسة والفن ..

ليس غريبا على الشعراء الذين ينتمون لقضايا أوطانهم أو لاختيارات إنسانية هادفة اهتمامهم بالهم السياسي عبر مشروعهم الإبداعي وسيكون هذا الهم رافدا من روافد المشروع الفني ما دام متوفرا على شرطه الحميم في نبض الانتماء الصادق للإنسان ولقضيته العادلة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هذا الأمر يتطلب هيمنة الشعري والجمالي على السياسي بحيث يكون قادرا على احتوائه والسيطرة على صوته الذي يجب ألا يعلو على صوت الشعر ليظل الكلام شعرا وليس قولا سياسيا، شعرا يمنحه الهم السياسي الوطني والقومي نبضا يزيده حركة وحيوية. لقد أدركت جوليا كرستيفا أهمية الايدولوجيا في النص من خلال تأكيدها أن هناك علاقة جدلية بين النص الأدبي وباقي الأنظمة الأخرى غير اللسانية كالايديولوجيا والثقافة والتاريخ وحدث التناص هو الوسيط الذي يجمع النص الأدبي وباقي العناصر الخارجة عنه عن طريق ذلك التقاطع التنظيمي في المتتالية السميوطيقية وهو ما تسميه بالايديولوجم الذي يسري في بنية النص ويعطيه نسقيته التاريخية والاجتماعية، فالايديولوجي لا يفهم في نظرها الا داخل العمل الفني كما ان العمل الفني لا يضبط الا في اطار النص الكبير الذي هو الثقافة والايديولوجيا والمجتمع<sup>(1)</sup>. فالأدب لا يتكلم عن ذاته بذاته ولكنه يتكلم ايضا عن شئ آخر... لكن النص الأدبي خلال هذا الكلام يمارس سلطته بفعل خصوصيته في التخيل والأسلبة مثلا، وقد لا يحافظ على البنية الأصلية للواقع المرجعي لكنه لا يمحوه ولا يقتله وإنما يعيد إنتاجه في لفق فاعلية دلالية جديدة<sup>(2)</sup>.

ولعل احتدام تجربة شاعرنا السياسية بأحداث مهمة وتأثيرات ساخنة هو الذي وفر لقصيدته حرارة التجربة، تلك الحرارة التي تختلف عن مفهوم الانفعال

السياسي السريع والمتوتر باتجاه هدف وقتي، إنما المقصود بحرارة التجربة هنا هو اتصالها بعمق الحدث وإشعاعها الهادئ على المحيط ، وعلى البنية السطحية للنص مما يعطي المتلقي درجة أعلى في الاقتناع واستقبالا أكثر مرونة للحالة الإنسانية التي تتقبل الحدث التاريخي نابضا في التجربة الذاتية في سياق القصيدة ذات الموضوع السياسي .. (3)

إن ما يلوح من تناقض بين التجريبتين الأيديولوجية والفنية هو تناقض له ما يبرره، فالأولى تجربة محددة بخطوط وأطر وأنظمة ضابطة لا تتعداها إلى الخارج، أما الثانية فهي تجربة تنزع دوما إلى كسر الأطر والأسوار التي تعمل على الحد من انطلاقها ، إنها تجربة ذات نزوع دائم نحو المطلق واللا محدود، لكن هذا التناقض ما يلبث أن يزول حينما تعركه موهبة متمكنة من إدراج الأيديولوجي في صميم الفني القادر على الاحتواء والهيمنة، حينها يتمكن الشاعر من أداء اهتماماته الجمالية بطريقة من الأداء الفردي حميمة ومفعمة، أي أن الموضوع العام يستطيع أن يتحول عبر طريقة الشاعر في الأداء إلى موضوع شخصي حميم .. (4)

وإذا كانت اللغة هي حاملة فكر الأمة وضابطة إيقاع اشتغالاته، فإنها تشكل لدى بعض المفكرين الحقيقة المرجعية الأولى في تكوين الخطاب الأدبي مما يشكل جدلا بين اللغة بوصفها مرجعا او حاملة لمرجع سوسيولوجي في الإنتاج الأدبي وبين اللغة بوصفها طاقة تعبيرية كامنة يشغلها هذا الإنتاج ويتبين من خلالها، بيد أن الأدب ليس لغة حسب، وليس هو ذلك الفكر الذي تحمله اللغة فقط، بل هو اللغة وما تحمله مصنّعين، وفرق كبير بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع، ولذلك ينبغي التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة



في الانتاج الادبي وبين مفهوم التتبعيص الذي يبحث تمثلاته وينظر الى مرجعيته بوصفها حقيقة محايثة او مكونا بنائيا فيه<sup>(5)</sup>.

وفي إطار الحديث عن السياسي والفني الإبداعي في شعر شاذل طاقة لن أتوخى الحذر وأنا أقف أمام آراء متناقضة، أو على الأصح متباينة في الحكم على الفضاء الذي ركز فيه اهتمامه بالدرجة الأولى، والذي كان انشغاله منصبا عليه: شعره أولا، أم القضايا السياسية المهمة التي لاشك أنها استحوذت على زمنه في أوج نضجه الفكري والفني والنضالي لاسيما وأنه كان مناضلا ومدرسا وموظفا ومطاردا ومسجوناً ومسؤول أسرة، ثم كان المسؤول الأول أخيراً في وزارة تعد مهامها من أخطر المهام الوطنية في زمن كان فيه العراق محاطاً بكثير من المخططات العدوانية وذات الأهداف المشبوهة، كيف للشعر إذن أن يكون في الخط الأول من دائرة الاهتمام، والسياسة وجع، والشعر جهد ومكابدة، والمناصب القيادية مسؤولية ومتابعة والتزام، ولا أشك من خلال عودتي لشعر الشاعر أن الموهبة الشعرية التي كانت تزخر في صميمه وتموج في جنباته هي لكبر من المنجز المتحقق شعراً على أهميته، ذلك أنها موهبة مفتحة على التجديد لكنها لم تجد زمنها الذي يمنحها فرصة التفتح التام، إنها موهبة تمتلك وعياً حقق في زمن مبكر ما صار سمة إبداعية في الآلية الشعرية العراقية والعربية، كالاهتمام بالرموز العربية الإسلامية والإفادة من الشعر العربي القديم إفادة تحويل والخروج من الصوت الأحادي في القصيدة إلى التعددية الدرامية بضمها الارهاص بقصيدة القناع، والإفادة من البنى الحكائية، وتفعيل ظاهرة تداخل الأجناس، أما اشتغاله على المستوى العروضي في تداخل البحور وتنوعها بقصيدة التفعيلة فذلك سبق أشار إليه الباحثون وسنعود إليه لاحقاً، يضاف لذلك كتابته قصيدة النثر في وقت مبكر.

ولأن هذه السمات الفنية في قصيدة طاقة لو أخذت وقتها من الاستقرار والتأمل الفني لتحفزت للوثوب مرة أخرى من أجل ولوج مرحلة جديدة من التحديث، لكن لا المهمات العملية الصعبة ولا الرحيل المبكر أمهلا الشاعر المناضل ليعطي كل ما عنده ولذلك فاني أميل إلى أقوال أصدقائه القريبين من حقيقته وأجدها مؤيدة لرؤية هذه القراءة، ففي ثراء موهبته يقول نجيب المانع: "كان شاذل أكثر من شاعر لأنه يشع شعرا وهذا الإشعاع الشعري عسير على كثيرين ممن يدعون شعراء فالإشعاع الشعري شيء أعظم بكثير من كتابة الشعر وإلقائه"<sup>(6)</sup> وشاذل هو الذي يقول "انني لا أنكر على الشاعر أن يخدم المجتمع لكني أنكر عليه أن لا يلج بشعره الطريق الفني إلى خدمة المجتمع، وأنكر عليه أن ينظم أقوال الصحف ويعرضها على الناس شعرا فيه التجارة بالعواطف ومن التلاعب بالألفاظ شيء كثير"<sup>(7)</sup> مما يؤكد إدراك الشاعر جيدا أهمية استيعاب الخطاب الأدبي لمرجعه عن طريق دمجه في الاشتغالات النصية التي تشكل كيانه<sup>(8)</sup> ضمن استراتيجية النص الخاصة التي تختلف من موهبة لأخرى مما يجعل الموضوع الواحد في النصوص الأدبية يتباين بشكله من مبدع لآخر تبعا لتباين الاستراتيجيات التي بني عليها كل نص ، ففي قول شاذل احتفاء بالفني واهتمام بالوظيفة الجمالية للشعر على أن تسلك هذه الجمالية طرقها في تأكيد القيمة، تلك التي يصر عليها الشاعر، أن شاذلا يقول هنا ما يشبه قول الزابيث درو في أن الشعر فن أولا وليس رسالة اجتماعية ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نفصله عن المعنى، فهو يبدأ بمعطيات خارجية ويصقلها في الداخل ويخلقها خلقا جديدا وهو في النهاية تركيب لفظي له رسالته، بمعنى أن الشاعر لا يعطينا زخرفة جرسية فقط ولكنه يبلغنا رسالة هي خلاصة تجاوبه الذاتي مع الحياة وكلا الأمرين لا ينقسم عن الآخر<sup>(9)</sup>، فالأدب/ الفن لدى كثير من الفلاسفة والمفكرين وفضلا عن

وظيفته الفنية والجمالية هو حاضن القيم الإنسانية وحامل جوهر رؤاها، ويعد الألب  
العربي في طليعة الآداب التي اهتمت بتأسيس المعنى وإرساء القيم في حالتها  
الإرسال والتلقي، والشعر الجاهلي خير شاهد على ذلك، "فالقيمة هي ما يجعل شيئاً  
أو امرأ ما مطلوباً ومرغوباً فيه وهي ما يمتاز به الشيء من صفات تجعله مستحقاً  
للتقدير كثيراً أو قليلاً"<sup>(10)</sup>، ويعد الشيء قِيَمًا بالمعنى الأصلي الجوهري الجامع حين  
يكون موضع اهتمام ما، فالقيمة تعرف بمدى الاهتمام الذي يحظى به إنسان أو أمر  
أوشئ ما، ويتوقف معناها على معنى الاهتمام الذي كلما زاد زادت القيمة، فكل  
موضوع يكتسب قيمة عندما يستوعب اهتماماً أياً كان ذلك الاهتمام، فالقيمة هي  
العلاقات المحددة التي تكون فيها للأشياء ذات الوضع الأنطولوجي أياً كان حقيقياً أم  
خياليا صلة مع الموضوع الذي وقع عليه الاهتمام<sup>(11)</sup> وإذا كان في هذا التعريف  
شي من النسبية أو الذاتية إلا أنه لا يفتأ يربط القيمة بالواقع وبالوجود معاً، من  
هنا يكون ارتباط القيمة بالألب، ومن هنا كان اهتمام الشاعر بالفني كونه قيمة تتمي  
الخصائص الباطنية للعمل المتجه نحو مثق في زمان معين من أجل أن يحقق  
الجمالي الملتحم بموضوعه الإنساني هدفاً آخر فضلاً عن وظيفته الجمالية، واللغة  
الشعرية قادرة على أداء هذه المهمة المزدوجة في آن واحد، فالنزوع الأنساني  
والأخلاقي والوطني للألب الذي هو تشكيل عضوي في طبيعته لم يكن استثناء  
طارئاً يوماً ما، لكن استغراق الألب بالتعبير عن اهتمامات القيمة بحيث تطفئ على  
الشروط الجمالية وعلى هيمنة الشعري فيها أمر مرفوض لأنه يلغي شعرية النص  
ويحوّله إلى حقل آخر هو الحقل السياسي أو الاجتماعي أو الوعظي، وأرى أن  
حوار الدكتور فاتح عبد السلام لهذه المسألة كان في صميم الموضوع الذي أرمي  
إليه ؛ ذلك أن القول بأن شاذل طاقة أعطى لحياته السياسية أكثر مما أعطى لشعره

هو حكم يحتمل حوالا مطولا، ويرى أن في مقدمة الأسباب التي كانت وراء ذلك القول انه برز في فترة نشوئه شعراء مبدعون لهم صوتهم الخاص فكان جل اهتمامهم منصبا على الشكل الفني للقصيدة، وركوب موجة الحداثة فلم يعطوا التجارب السياسية التي عاشوها اهتماما يوازي اهتمامهم بالشعر في حين كانت تجربة شاذل طاقة السياسة مواجهة قاسية وصداما عنيفا لكل مكابدات وطنه من المحيط إلى الخليج<sup>(12)</sup>.

لكن الدكتور فاتح يعود ليؤكد في الدراسة ذاتها أن التجربة السياسية منحنت الشاعر قدرة على الوضوح واختصار المسالك التي تقود غالباً إلى مزيد من التجريب والغموض وذلك ما نقل وعيه من مرحلة التأثير الوجداني السريع إلى مرحلة تركيز الوعي واختماره والارتقاء به إلى مرحلة الخصوصية التي اشتبك فيها العاملان الفني والموضوعي<sup>(13)</sup>. ولا يخفى ما في هذا الرأي من إمساك بجانب مهم من الحقيقة التي يضاف إليها ثراء التجربة جراء خوض غمار الحياة الحقيقية مع جموع الناس الكائنة، إلا أن الجوانب الأخرى ستظل كامنة في المنجز وفي معاناة الشاعر الذي غاب قبل الأوان، والذي أثر قضايا الوطن والأمة على كل شيء.

وأيا كانت الحقيقة التي نتوخاها من اهتمامنا بشعر الشاعر المدروس فإن الأهم في القضية هو أن شعره في كثير من الأحيان استطاع أن يحقق التوازن الصعب داخل القصيدة والتلاحم الأصعب ما بين الفني والايديولوجي بحيث ظل نصه يقول شعرا ولا سيما بعد ديوانه الأول "المساء الأخير" دون انصياع للموضوع بل من خلال نبض به واستنثار بروحه التي تفرض عليها الشعرية النأي عن المباشرة والتقريرية معبرة عن التزام أدبي لملك وعيه الخاص بالزمن الذي عاشه قدرا

وإرادة ومصيرا؛ ولذلك احتوت القصيدة لديه أهم العناصر الإبداعية من تحويل  
وترميز وانزياحات، وهو في ترميزه استطاع أن يمتلك للشرط الأكثر وعيا، ولعل  
ذلك واحد من ثمرات خصوصية فكره السياسي إذ لم يذهب إلى الرموز اليونانية  
التي كانت تقليعة عصره، بل ذهب مبكرا إلى الرمز الإسلامي الذي تمكن من  
توظيف مضمونه شعرا ذا رؤية جعلت قصيدته تغادر الحدث الذي قيلت فيه إلى  
فضاء أوسع كما هو الشأن في قصيدة "قابيل في الدملماجة" والتي دارت حول ما  
جرى من أحداث الشواف الدامية في الموصل عام 1959، والمجازر التي ارتكبت  
فيها بمنطقة الدملماجة قرب مرقد النبي يونس شمال المدينة، إذ تجاوزت هذه  
القصيدة الحدث المحدود إلى الدلالة الأشمل لتكون معبرة عن كل حالة إنسانية  
يمزقها صراع الأخوة ويعصف بها العنف، ولتتحول القصيدة إلى مشهد درامي  
ترداد كثافته بأهمية الشخص المتحركة داخل نسجه اللغوي؛ النبي يونس وعمقه  
الديني والتراثي والإنساني، وصراع الإخوة هابيل وقابيل وما يمثله حضورهما من  
كارثة إنسانية تركز بداية الصراع ولا تؤثر له نهاية، وذلك ما يجعل النص مفتوحا  
على إجراءات التأويل، ثريا، ومتحررا في إنتاج الدلالة، وكذلك يفعل في توظيف  
عناصر الطبيعة والموروث الديني والشعبي، إذ يفعلها رموزا طافحة بدلالة الحياة  
والثورة، ويكيف لها جوا دراميا بحيث تلعب لعبتها الفنية لتأخذ القارئ نحو ما يريده  
الاثنان معا ... المبدع والمتلقي، يقول منكرا وعود رموز السلطة<sup>(14)</sup>:

يقولون ..

في ذات يوم يجئ الينا

مسيح مزور ...

يمني الكبار بخلوى وسكر،

ويحنو علينا  
ويغري الصغار بشيح وغبر ..  
ويحكي ويحكي  
ويومي الى جبل من أرز يقود الجياح  
اليه ويكي ..  
وتبقى النموع معلقة ملجمة،  
ويبقى الأرز بعيدا ..  
وتمضي الجيوش الى جبل الاطعمة  
وشمس النهار ..  
تحرّق ارواحهم والهضاب،  
تلوح أرزاً وحلوى وسكر  
وشيحا وغبر ..  
وما من قرار، وما من قرار  
ولا شيء غير السراب،  
سراب ، سراب، سراب ...

ان فعل القول هنا يتضمن فعل الحكاية، مما يرفع النص من مستوى الغنائية  
المباشرة ليثبت فيه روحا درامية من خلال صراع صامت لايد من نشوبه بين خادع  
ومخدوع، ووعود كاذبة تضلل الجياح الذين يصدمهم ما يؤولون اليه من سراب،  
حيث تلعب الرموز دورا مهما في تشكيل نص يكتز بالموقف السياسي لكنه لا  
يباشر به ..

إن اندماج الذاتي بالموضوعي في القضايا الكبرى بالنص لدى شاذل طاقة كان يرفعه إلى درجة البوح، فالشعر فعل ذاتي بامتياز، فضاؤه الذات، والروى التي يطلقها إنما تنطلق من الذات بعد استلامها واستلهاها إشارات الواقع ليكون الفن نتاج هذا التفاعل الخلاق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، إذ ترشح الرؤيا الشعرية المحركة تلك الإشارات عبر آلياتها الفذة لتشكل الموهبة المتقنة ما ستؤول اليه التجربة من بنى فنية، ولذلك فإن زراعة البذور الموضوعية معرفية كانت أم وطنية أم إنسانية ستؤدي إلى أجمل النتائج إن كان تلقي الإشارات سليما، ولاشك في أن فضاء هذه البذور في صميم ذات شاعرنا كانت مصحوبة بالإيمان، ومروية بالحب الكبير الذي ظل يتوهج بومض الفن، وفي كل الأحوال لابد من التأكيد أن شعر شاذل لم يسلم أدوائه للمباشرة ولا دلالاته للانفعال أو الإقصاح السريع .. يقول في قصيدة (الجزائر والفجر والشهيد)<sup>(15)</sup>

الفجر آت والظلام يموت في الوادي الخصيب

والشمس تلثم وجه أمي .....والصبايا

ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا ..

وعلى الذرى بيتي يغنيه الطغاة عن الدروب ..

كم كنت ارج في ملاعبها وكم تاهت خطايا ..

الورد والزيتون يذكرني وتذكرني الدوالي

والواحة الخضراء والقمم العوالي

وانا هنا يا اخوتي ..

يا اهل ودي يا مغاوير الرجال

ان ضمير المتكلم (الباء-أنا) الذي يحمل حميمية الخطاب وفاعلية الذات، لا

يحمل صوتنا منفردا هنا لأنه يتكلم باسم الأمة، ويقف في ميدان الصراع وجها لوجه أمام عدوان الطغاة وفعلهم الظلامي الذي يتصدى له فجر الثوار عبر ثنائيات لا تكف عن الاشتباك، يوازرها إيمان الذات الشاعرة بالنصر وهي تبث صوتها من خلال الروح الجمعي لأمتها، ومن خلال حقها في تلك الأرض التي جنم على ربها الاستعمار الفرنسي طويلا وراح ضحية نضالها ضد وجوده الغاصب أكثر من مليون شهيد، من هنا لا بد من الأقرار أن اقتراب الشعري من السياسي دون هيمنة استلاب، من شأنه أن يفتح أفق الفنان على مديات الحياة الواسعة ويريه عذابات الإنسان المقهور في عالم مجروح بظلم الطغاة، ومشوه بأثام المرتزقة وخونة النبل والمحبة<sup>(16)</sup>:

في ذات نهار، في مكة،

عند صلاة الجمعة ..

وخيول صلاح الدين تغير على عكة ..

سقت أمي غرما كان أبي زرعه

والخضر يسير على الماء ..

وشموع النذر تسير معه

فتوشح نيل المنزر بالشهب

وأبو ذر .. يخطب عند حراء ..

في جيش من فقراء الصحراء

وعبيد أبي لهب ..

فهو يدمج السياسة بالدين بالتاريخ، والتراث برموز من الطبيعة والحياة متمثلة

بالعلاقات الإنسانية القائمة في الأسرة العربية في حوارية يسودها الانسجام الهادي



الذي توفره تفعيلة المتدارك، وبأسلوب قصصي تنتظر ما الذي سيحصل بعد هذا  
المطلع:

في ذات نهار مات أبي  
يا أختُ .. وضجت بابل بالصخب  
ودفناه ... في طرف البيداء  
في صمت، ورأينا الخضر يسير على الماء  
وشموع النذر  
مطفأة، غرقى ..  
وغراس أبي يذبل عرقا، عرقا ..

وبموت الأب تنهار أسوار بابل وتتطلق خيول الغازين تنوس أمجادها فقد حل  
العدوان وانهارت الأسوار وجلال العار أرض الأمجاد، لكن قصيدة شاذل مثل كل  
الشعر الملترم بقضايا الإنسان لا تسلم نفسها لليأس، بل هي تسعى للنهوض دوما  
مؤمنة بقدرة أصحاب الحق على التحدي فيواصل النص سرده معتمدا تقنية الحذف،  
إذ ينطوي زمن وتتوالى الأحداث حتى نجد الصحراء تنهض من رقبتها:

ومضى دهر وأفافت صحرائي  
في ذات صباح،  
ورأينا الخضر يسير على الماء  
وشموع النذر تسير معه ..

وتكثره بوشاح  
وغراسا كان أبي زرعة،  
ينمو في قلب البيداء  
ثمرا وأفاق ..

وهنا نتجلى قدرة النص الأدبي على إحداث التداخل بين أكثر من موضوع في نبض الوظيفة الشعرية بحيث يحتوي الشعر في بنيته الداخلية على جماليته وشئ آخر، على أصالته الشعرية ووظائف أخرى، بل ينبغي للنص الشعري كي يحقق دوره وأهميته الفنية حسب يوري لوتمان أن يحمل في الوقت نفسه وظائف أخرى، سياسية وفلسفية وأخلاقية واجتماعية وأن يكون قادرا على مجها في بنيته الفنية<sup>(17)</sup>.

إن الشاعر كان يدرك بحسه التاريخي ووعيه الفني أن الشعر المباشر مهما كانت درجة حرارة مكوناته ومشاعره عالية، فإنه لن يؤثر تأثيرا حاسما بأي وضع سياسي بل سيبث في وظيفته الجمالية تأثيره في مديات آخر لها أهميتها في التحديث وفي رفع مستوى الذوق وإشاعة قيم الجمال وإعلاء شأن الفنون بما يمنحها الدور الذي تستحقه، ولذلك فإن التضحية بروح الشعر وعمقه الرؤيوي لن تكون مبررة أبدا لأنها ستكون تضحية بالشعر دفعة واحدة، ذلك أن الشعر الجيد يعمل على خلق الحوارية والحث على فعل ما، لعله فعل الإيمان بشئ، بقضية أو فكرة ما، بتواصل يعمل على رفع مستوى الذوق التقني والحدائي والجمالي والحضاري لقرائه فضلا عن إثارة الأسئلة وتحريض رؤاهم للمعرفة والوجودية معا.

## ثراء المرجعية الشعرية:

لعل من الواضح اليوم ان عمل المرجعيات التي تتفاعل داخل التجربة الفنية ما يزال عملا غامضا لم يتمكن المختبر النفسي ولا الإبداعي ولا النقدي من حل رموز اشتغاله ولا يعرف المبدع ذاته كيف ترشح عمله الإبداعي عن تلك المرجعيات ولا المراحل والتحويلات التي مر بها قبل أن تتشكل التجربة الداخلية نصا هو نتاجها، لذلك فإن المحلل يهتم بالنتائج الذي صدر عن ذلك الاشتغال الغامض، وهذا النتاج هو الشعر أو القصة أو الرواية وما سوى ذلك من فنون. من هنا قيل إن القصيدة حدث سري أو صرخة منغومة أو شيء ينطلق بعيدا في الظلام لكن الحقيقة أن ميلاد القصيدة لا يتضمن قطبا كهربائيا واحدا مغروزا في أعماق الذات بل قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه، فالقصيدة لا تبدأ في العزلة بل في نطاق من العلاقات بين الشاعر وسر الكون: الفصول الأربعة وملايين الأشياء الملتبسة بتعقيد العالم، فالقصيدة تتحقق في المدى ما بين أنفسنا والعالم، حيث يتخذ الشاعر وضعه على محور الأشياء، وفي هذا المحور يشعر الفنان بالحركة والاندفاع إذ ليس ذلك المحور مكانيا ولكنه محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات حيث يكون الشعر شيئا ينتقل بطريقة ما بين العالم والإنسان بيد صياد أسر يستخدم الشكل شبكة لأسر التجربة كلها طريقا للمعنى، وطريقا لجعل العالم يعني شيئا<sup>(1)</sup>. من هنا كان وقوف النقاد عند المرجع والمرجعية، فقد طال حوارهم حول أهميتها للمبدع والمؤول والمفسر معا، فالمرجع في أبسط تعريفاته بدءا هو حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة<sup>(2)</sup>، وقد اهتم الباحثون بالمرجع وحاوروه من منظورات مختلفة شرحته ويبحث في خصوصياته وأوضحت علاقته بالعلامة والدلالة والأقتباس والتضمين والتناص، ذلك أن المرجع لا ينفصل عن النص الذي يؤسسه فهو يشتغل ضمن

باقي المكونات في نسيج الخطاب ليمد المعنى بنسيج إحصائي مميز ليس بالضرورة على واقع حقيقي وإنما يمكن للمتخيل والرمزي أن يكونا سجلا مرجعيا كذلك<sup>(3)</sup>، فالمرجع يدل على ما ترجع أو تحيل عليه العلامة اللسانية سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) أو في عالم متخيل وهو يدل على الشيء المسمى أو ما تستعمل العلامة لأجله، وهذا الشيء الحقيقي أو الخيالي يسمى أيضا المرجوع إليه. أما المرجعية فهي العلاقة بين العلامة وما تشير إليه، والوظيفة المرجعية للغة هي الوظيفة التي تحيل على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة<sup>(4)</sup>، إنها الوظيفة التي تسمح لعلامة لسانية بالدلالة على كائنات أو أشياء العالم غير اللساني، وهي العلاقة القائمة بين الكلمات ومرجوعاتها من أحداث وأعمال وكيفيات وأغراض وترتبط الوظيفة المرجعية بالمساق المسمى مرجعا<sup>(5)</sup> ويوضح بنفسه أهمية اللغة في تعيين المرجع حين يؤكد أن المرجع إنما يقع على مستوى اللغة وليس على مستوى المرجع كما هو قائم في الواقع، لأن تشكل المعرفة يتواءم مع عناصر عقلية ونفسية واجتماعية وتراثية وثقافية وخبرات شخصية لا حصر لها تصهرها اللغة جميعا لتكوّن بها رؤية الإنسان للعالم فالشيء يتشكل في الذهن معنى لغويا ولا يتشكل شيئا<sup>(6)</sup> وعلى وفق هذا المنطلق تكون الأحداث والشخصيات والوقائع كلها لغوية مما لا يتفق ونظرتنا الهادفة للأدب. وعليه فإن المرجع في الأدب ليس هو الواقع بحدّ ذاته بل هو في تحولات الواقع في المخيلة التي ينجم عنها تشكيل الصور الشعرية باللغة، وهذا المرجع كلما تخفى وغابت معالمه في النص الأدبي كان النص أقرب إلى الأدبية وأكثر في اشتباك مستوياته ولذلك قام النص الحديث على استراتيجية غيابة يصعب على المؤول الوصول إلى دلائلها والإمساك بمقاصدها إلا بعد بذل جهود في البحث والحفر، فالنظر إلى النص الأدبي

يتم اليوم من خلال كونه علامة تشتمل على ثلاثة عناصر الأول هو رمز محسوس يشكله الفنان والعنصر الثاني هو معنى للموضوع الجمالي، وهو المعنى المودع في الوعي الجماعي الذي تثيره البنية الخاصة بالعمل الأدبي، أما العنصر الثالث فهو العلاقة التي تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل على السياق الكلي للظواهر الاجتماعية ويحمل العنصر الثاني من العناصر المذكورة - وهو المعنى - البنية الخاصة بالعمل الأدبي<sup>(7)</sup>، فالثقافة والتاريخ وأحداثه والأديان وأفكارها ومنظومات قيم الشعوب جميعها تعد مرجعيات الأديب وهو يشكل نصوبه، لذلك كانت عملية التواصل مع الأدب والفنون تنقسم بشئ من الصعوبة مما دفع بعضا من المناهج الحديثة الى عد لغة النص هي المرجع أولا وأخيرا وإن ما تضمنته من مرجعيات ثقافية وسوسولوجية إنما هو مندمج في كيانها وملتحم بها، وإن العلاقة التواصلية إنما تنشأ بينها وبين القارئ حال دخوله عالم النص، لكن الأمر مختلف في الآداب والفنون التي تسعى للحفاظ على الهوية وتعيش حالة خاصة من المجابهات مع ألوان من العدوان والهيمنة والتسلط كما هي الحال في الأدب والثقافة العربية ولا سيما حين تكون للمرجعيات واضحة المعالم سواء كانت آتية من الأدب والشعر أو التاريخ أو الوقائع أو الموروث بكل أنواعه. من هذا المنطلق سنحاول بعض مرجعيات الشاعر شاذل طاقة من خلال علاقتها بالوقائع من جهة وبالتراث الثقافي لامة من جهة أخرى، ففي القصائد التي يكون التفكير بالدين والتراث والموقف منهما خلاصا هو المحرك للترميزي لتجربة النص فإن ذلك يمنحه بعدا فنيا موعلا ولعل أهم مثال هنا قصيدته الموسومة (ضائعون وغرباء) التي احتوت بعدا دراميا واضحا وعنوانات داخلية: مقدمة، أ- الضائعون ب- سطوح، عرّاف جاهلي كان مفسرا للأحلام، وللغرباء، ج- العبد غفيرة ..

الغريب الاول، للخنساء، الثاكلة الغربية، المعنون، غريب آخر، ثم ينتهي النص بعنوان: خاتمة ونبوءة سطيح التي يختمر فيها الخلاص ليحدد مسار الحلم الموشك على التحقق.. ففي هذا النص ينهض بين لونة واخرى أثر الثقافة القرآنية للشاعر في إشارات إحالية يتوجه بها الغرباء الى العراف سطيح بصوت جماعي أشبه بأصوات الجوقة اليونانية على مسرح شعري متخيل<sup>(8)</sup>:

سطيح..يا سطيح..

ماذا نقول الريح ..

عن ضائعين في قفار التيه مدلجين

طعامهم من الحصى وماؤهم غسلين

ومن جماجم الرجال يأكل الصقر ..

فيرسم القدر،

افجع لوحتين للغربان والذبيح

في واحة عمياء..لا ماء ولا شجر

فالإشارة تأتي صريحة مرة كمفردة (غسلين) التي تشير الى سورة الحاقة،

(آية 6)، والتي تتحول من شراب للمجرمين في الجحيم الى الضد حين تكون شرابا

للأبرياء ضحايا الشر في الحياة وعنوانا لمكابنتهم.

والسطر (ومن جماجم الرجال يأكل الصقر)، الذي يشير الى سورة يوسف

بتحويل مفردة الطير الى صقر (آية 36) والقربان والذبيح إشارة الى قصة النبي

ابراهيم وهو يؤمر بنذبح ابنه اسماعيل الذي فداه الله سبحانه بالكبش قربانا على

طاعته وطاعة أبيه معا، (سورة الصافات، الآيات 102-107)، وهناك إشارة

لهابيل وقابيل في أفجع لوحتين للقربان والذبيح، وتأتي الخاتمة بعنوانين هما: خاتمة

ونبوءة سطحيح اذ يؤثر النص وقوفا على أبواب الحلم كما تؤثر النبوءة استبشارا بموعد انطلاق الثورة واقترب التحقق الشامل الذي يؤثر حالة انقاذ الإنسانية المحاصرة بالجور والاستلاب، لذلك لم تجد التجربة لها خلاصاً الا بمولد الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام متمما لرسالات الرسل من قبله والذي يولد مع كل ومضة أمل مبشرا الإنسان المرهق بان الفجر طالع لا محالة مما يؤكد قدرة الدين على مؤازرة الإنسان<sup>(9)</sup>:

قد جاءت البشرى مع الصباح

تحملها للرياح

من المفازات ويجتاز بها الصحراء

الريح قالت والصدى يعيد

في رحم كل امرأة محمد جديداً

يمسح دمع الثاكلات يبعث الحياة

فتومض البسمة في الشفاء

فبشروا الرجال والنساء

وحدثوا الركبان

ان الحساسية الشعرية التي امتلكها الشاعر هي التي خصصت مفردة الرياح لحمل البشرى الخالصة كون الرياح حاملة الخير والغيث في القرآن، لكن هذه البشرى حينما تتمظهر تمظهورا حقيقيا لتتشكل جنينا قادما من أجل تحقيق وظائف إنسانية فانها مستحاط بكل عوامل المقاومة والصد والعدوان ولذلك تحولت الرياح الى ريح حيث يتداخل السلب بالإيجاب والاتصال بالتواصل والعدوان بالنصر عليه وفي النهاية تعلق آية الخلاص اذ يعلن الشاعر وعيا متقدما للإسلام وبه، حين يؤكد

امكانية حضوره المتجدد عبر العصور من خلال المواكبة المستمرة في مشروع تأويلي يحرره من الجمود والسكونية ويطلقه لقراءة الإنسان وحاجاته المتطورة عبر العصور من خلال ارتكازه على ثوابت الإيمان التي تحفظ البشرية من الضياع وتقربها من عالم الروح وشفافيته المرهفة بعيدا عن نقل الأشياء وأعبائها، وتتقدها من الدوران اللاهث في دروب المادة والنتية والتمتات، ولذلك كان النعت (جديد) هنا نعتا ملازما للمنوع لأنه محدد للسمة الدالة فيه ومثير للقوة المطلوبة المتمثلة بتلك الشخصية الفذة التي لم تتعب بالرغم مما لاقته من عنت وكفران.

وتواصل الرموز الدينية والتراثية حضورها عبر الدولين: أنبياء ورسلا ومدنا دينية ومعارك وإشارات: النبي يونس، النبي أيوب، المسيح، مكة، الخضر، صلاح الدين، صلاة الجمعة، وهابيل وقابيل.

كما نجد رموزا من الدين المسيحي حيث يأتي الصليب والصليب والصعود الى الجلجلة<sup>(10)</sup>:

يا له الحزاني أعني على محنتي

يا الهي وبارك صعودي الى الجلجلة

قد حملت للصليب للممى أجر الخطفى

الى قمتي

ثم ضيعتُ دربي الى الجنة

فالرمز في الفكر الديني السائد يتحول من كينونته الدينية البحتة الى كينونة جديدة لها علاقة وثيقة بالواقع العربي المعاصر الذي يعيش محنته السياسية والاجتماعية وعلى الأصدبة كافة مما يؤكد قدرة الشاعر على تطويع رموزه وتحويلها الى سياقات جديدة، وفي قصيدة (هموم أيوب) يقترب في المقطعين الأول



والثاني من القناع لكن القناع ما يلبث ان يصاب بخروقات تنفي عنه سمة التماسك ليغادر قناعه (أيوب) في المقطع الثالث كلياً، لقد كان النبي أيوب بفقدانه زوجته وأولاده وعذابات مرضه نموذجاً لقناع جيد يعبر الشاعر من خلاله عن مجمل أوجاعه الشخصية والعامة، لكن الشاعر غادر قناعه إلى همومه الكبيرة متوجهاً إلى أرضه المسروقة في المقطع الثالث، يمكن ان تراجع فقدان الأرض والوطن الفلسطيني ضمن فقدانات أيوب كذلك، لكن محنة أيوب انتهت هي الأخرى لتؤول إلى خلاص أما محنة الشاعر وأمه وشعبه فإن خيوطها ظلت تلتبس أكثر فأكثر، وفي المقطع الخامس يبدو واضحاً تأثير الشاعر بلغة نشيد الإنشاد الذي جذبت شعرية اهتمام الشعراء في تلك المرحلة<sup>(11)</sup>:

يا عذاري، استخلفكن بقدس العشق

ان مرت الحبيبة هنا

أو رأيتها فقلن لها ...

مرّ بنا متعب غريب وغنى

والتي لم أحبّ سواها

مضت دون لكرات

كأننا ما عشقنا ...

وفيما يخص المرجعية الأدبية نجد الشاعر على علاقة وثيقة بالتراث الشعري القديم والجديد ففي شعره ومضات تمتد من الشعر الجاهلي حتى شوقي والسياب ونازك إذ نجد لثارا من الحطينة والبحري والمنتبي والمعري والشريف الرضوي والحصري القيرواني، وقد عبر شاذل عن إعجابه وتأثره بنصوص هؤلاء الشعراء بطرائق فنية شتى فمرة بالتضمين وأخرى باقتفاء للدلالة وثالثة بالمعارضة وهو في

كل تلك الطرائق ينحو منحى الفنان الذي لمتص النص القديم وتمكن منه ولذلك أعاد إنتاجه بانسيابية وضعته موضع التلاحم في النص الجديد بحيث صار المكون النصي القديم متحولا حدثا وواقعة أدبية في المكون الجديد بمرونة تشكيلية جعلته نابضا في صميم النص حتى في تحوله من الشكل للعمودي الى التفعيلي<sup>(12)</sup>:

ايهذا الغريب

خفف الوطء فوق الربي والوهاد

ايهذا الغريب للكنيب

لست من أهل هذه البلاد

ففي هذا المقطع تتأص مع المعري في الرثاء: \*

خفف الوطء ما اظن اديم الارض الا من هذه الاجساد

إن الدعوة الى تخفيف الوطء إذن تغادر أسبابها لدى أبي العلاء المعري، فهناك كانت إجلالا لأجساد الموتى الثاوين من بني البشر بسبب اختلاط أشلائهم بالتراب الموطوء إجلالا للإنسان الذي كان .. وصيغة المعري بالأمر المباشر (خفف) الهامسة ممتزجة بالأسى، مذكرة الواطئ بالموت الذي يحصد كل أبراج الغرور كي يغادر المختال اختياله فورا، بينما يندرج أمر طاقة في سياق الاغتراب الناجم عن فقدان وضياح ما كان حضورا جماليا يملأ النفس انسجاما ورضا، إذ توفر في التناص هنا حسب جوليا كرسيفا مصطلحا الامتصاص والتحويل فقد تحول النص القديم في المكون النصي الجديد من موضوع الرثاء الاعتيادي الى موضوع وجودي يعبر عن الإحساس باغتراب هو للمعادل الموضوعي للموت في وعي الشاعر عزلة وانفصالا، ذلك ان العنوان الذي يلقي بظلاله على المتن مؤشرا فيه خيوطا دلالية هو مرشدنا الاول في هذا النص الموسوم (عودة الغريب) لكن

المضاف الذي يمنح من معناه دوما للمضاف اليه في علم النحو لا ينصاع في الشعر لتلك العلمية لان عودة الغريب التي توحى بالتحول من الغربة الى الاستقرار والأمن النفسي يتبين لنا من بداية النص أنها عودة مراوغة لان العائد كان جثة متعبة وهي النبوءة التي حملت الشاعر بعد أربعة عشر عاما على انزع الموت والشهادة، لا أقول غريبا لأنه يرفض ذلك فقد أغمض بين أهله الذين تغنى بحبهم وحزنهم ورسم لهم خريطة الغد بحلمه من شواطئ المحيط الى الخليج ،لكنه في النص يعود غريبا ليضع العنوان في ورطة شعرية منذ المطلع اذ كيف عاد من الغربة وظل على أرضه غريبا ..!! لكن غلالة الغموض الدلالي تتجلى عبر المقاطع الثلاثة التالية معلة أسباب الاغتراب الذي أثبتته الشاعر في العنوان:

ايه .. يافا.. أين بيارة البرتقال

أين بيتي على الربوة ..؟

أين راح الرجال

أين محبوبتي

أين بغداد ...

أين الصبا والجمال

أين سمارك العاشقون

غيبتهم شؤون

ايه وادي القرى

أين أين الصبايا

فاتتات العيون

مالئات البوادي

بالهوى والشجون

يا بلادي..مباركة كنت بين البلاد ..

في قصيدة (لا نقولي انتهينا) ينظر النص الى لامية المتكبي في خطابه لسيف الدولة الحمداني بعد خروجه من حلب، يقول المتكبي<sup>(13)</sup>:

كم سألنا ونحن أدرى بنجد      أطويل طريقنا أم يطول  
وكثير من السؤال اشتياق      وكثير من رده تعليل

ويقول طاقة<sup>(14)</sup>:

كم سألنا ونحن أدرى بما فينا  
اصدق ما قيل ام كان مينا  
وكثير من السؤال اتهام  
وكثير من رده في يدنا  
نحن أدرى بما تجه في الأفق  
وأدرى بما يساق إلينا

ان لغة المتكبي في اللامية لا تطرح سؤالا يحتاج جوابا شافيا، فمثل هذا الجواب اليقيني لن يوجد أبدا، لان الأجوبة تتشكل هنا في صميم فلسفة التساؤل مؤكدة ان السؤال المثير ليس ذاك الذي ينبثق باحثا عن معرفة جزئية او موضوعية تزيل ضبابية عتمة مؤقتة او حيرة عابرة، بل هو السؤال الذي يطرحه العارف الذي لا يجد في الأسئلة إلا تعبيراً عن طرح للمزيد من الأسئلة وهي تطلع من جذور المواجهات وأشواق المحنة الإنسانية التي تبحث عن خلاصها بالتعليل والتأسي

طريقا الى معالجة الوجد المتناسل عبر الوجود الإنساني المفعم باللواعج والعارم بالتطلعات، فالوجود مشكلة مستعصية بحد ذاته وسر يستوجب التفسير، وتفسيره يستلزم تفسير الكون تفسيراً شرطياً بحثاً عن سبب وجود الأشياء على الإطلاق وهذا ما يميل إليه العقل البشري القطري بحثاً عن شيء يكمن وراء حقائق الخبرة والسعي لأيجاد تفسير كلي لها في حين ان العلوم لا تهئ لنا الا تفسيراً جزئياً<sup>(15)</sup>.

إن أبيات المتنبي تحاور الداغل الإنساني الموجع باغترابه، لأنها تحاور حوار العارف، تحاور من منطلق الدراية المحترقة بدرايتها، الباحثة عن يسعف لوعتها، الساعية الى مزيد من معرفة كلية، بينما تتطلق أسئلة شاذل من الحوار ما بين الداغل والداجل: السؤال والدراية في الداغل، يقابله في الخارج التجهم في الأفق وما يساق اليها من كوارث العدوان عبر امتداد زمني هو بدءا من الهجمة الاستعمارية على الوطن العربي فاحتلال فلسطين فكبة حزيران وما تلاها مما كان أدهى وأمر، اذن يُجرى الشاعر عملية تحويل على نص المتنبي الذي امتصه من زمن طويل وتمثله في مرجعياته المتنوعة ثم عاد اليه في اللحظة الشعرية المواتية وهي لحظة تتطوي ما بين الوعي واللاوعي ..

وكما فعل في قصيدة التفعيلة مع التناص والتضمين فعل في الشعر العمودي اذ حول مضامين ومكونات من الشعر القديم الى شعره العمودي بحيث يصير المكون القديم جزءا نابضا في قصيدته للشاذلية فقد أفاد من القصيدة المنسوبة للحطيفة في استعطاف الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه والتي يقول فيها<sup>(16)</sup>:

ماذا نقول لأفراخ بذى مرخ      زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ليحولها الى بيتين في قصيدتين مختلفتين وزنا وقافية ورويا لكنهما يتفقان مع بيت الحطيئة في اشارة واحدة هي وجود أطفال صغار يعيشون فقداً من نوع ما، يقول شاذل<sup>(17)</sup>:

وبانت فراخ دون راع يرَبّها      وصوّح روض بعد ان كان معشبا،  
ويقول في قصيدة اخرى<sup>(18)</sup>:

لحي الله خطبا قد لم فروعت      مطالعه زغب الحواصل لم يحبوا  
فالإشارات اللغوية التي شكلت مع الحطيئة تماسا تركيبيا تتبلور في (فراخ/ أفراخ) في البيت الأول و(زغب الحواصل) في البيت الثاني مع البيئة التركيبية والدلالية أما الفضاء الجامع بين القصائد الثلاث فهو الحاجة والفقدان. وقد يلجأ إلى تضمين شطر كامل كما فعل مع المتنبي في أكثر من موضع والبحري مفيدا من المرمى الدلالي العام للبيت القديم<sup>(19)</sup>.

واخذ تأثره أحيانا شكل معارضات، وحرص هنا على الإشارة إلى أن المعارضة الحقيقة لا تدخل في باب التقليد إلا إذا كانت تبعية أما إذا امتلكت روحها الشعرية الخاصة بها وعمدت إلى تشكيل حوارية مع القصيدة التي تعارضها وزنا وقافية ورويا فإنها تدخل في حقل فن جديد له خصائصه وسماته التي تؤثر قدرة الشاعر المعارض (بكسر الراء)، ينظر شاذل إلى دالية الحصري القيرواني ذات المطلع<sup>(20)</sup>:

يا ليل الصب متى غده      أقيام الساعة موعده  
في قصيدته التي مطلعها<sup>(21)</sup>:  
اجمل بالسهم تسدده      في قلب العاشق تغمده

ومثلما بنى إيليا أبو ماضي قصيدته (الطلاسم) على التساؤل الحائر قامت  
قصيدة شاذل (رماد ونار..) على بنية الاستفهام والحيرة ومشاعر الشك، لكن الرؤية  
التي انطلقت منها القصيدتان تكاد تختلف حد التناقض فالأولى لأبي ماضي تبدأ  
وتنتهي مظلمة متشائمة مقفلة على يأس يعطل أي أمل بالغد ويسد نوافذ الأفق، بينما  
تتطلق رؤية شاذل من الحيرة إلى الأمل بالآتي مما يفتح النص على الحياة إذ  
يكرس الوثوقية بمعرفة السر خلاصا من العذاب الذي يورق الإنسان<sup>(22)</sup>:

لست ادري

غير أنني سوف ادري

ذات يوم بعض سري

حين ألقى القلب محموماً على أمواج بحر

من أمان غرقها فيك نفس ..

لم تجد منقذها يوماً لترسو

وهي ما زالت على موج الجفون

خفقات من فولد ذي فتون

وهناك ..

حين ألقى فوق قلبي شعلة فوق الرماد

حينذاك ..

أدرك السر للذي ولى بعيداً ثم عاد..

إذ يوشح الشاعر موقفاً رصيناً من طبيعة الحياة متقائلاً بعوامل الإيجاب فيها  
وإن شهد العصر الحديث تقوقاً لعوامل السلب وهيمنة لفعل الإفقار فيه فهو يؤكد

قدرته على الوصول من خلال إيمانه بفعل الحياة وانحيازها لمن ينحاز إليها بالصبر  
والمجاهدة:

لمست ادري،

غير أنني سوف ادري ..

ذات يوم بعض سري

حيث نحتضن أداة الاستقبال (سوف) كل أنواع المكابدة من أجل عبور مراحل  
القلق والإرباك والأسى وصولاً إلى مرحلة الدراية ثم الرؤيا، لكن الشاعر يستترك  
ليؤكد أن معرفة السر كاملاً غاية لا تترك ليبقى للشك أو بعض منه محرضاً على  
السعي الدائم من أجل مرحلة أكثر إيغالاً في البحث عن الحقيقة ولذلك جاء المفعول  
به تبعضياً في ..

سوف ادري/ بعض سري ..

ويشير الدكتور عبد الرضا علي إلى تأثر الشاعر بالشابي وعلي محمود طه  
ونازك الملائكة ويورد نماذج شعرية لذلك التأثر باعتقاده<sup>(23)</sup>، ولا أدري في تأملي  
لذلك الإشارات ما الجامع بينها وبين نماذج الشاعر إذ لا وجود لعلاقات وشائجية  
بين نصوصهم وما ذكر من قصائد شاذل، إنما ينحصر التأثر في التأملات  
الرومانسية التي كانت مدار اهتمام كل شعراء تلك المرحلة، مما يجعل الأثر قضية  
عامة لمرحلة شعرية بأسرها وسمة جيل كامل عاش شعراؤه سمات ظروف واحدة  
وكتبوا شعرهم في فضاء تلك الظروف وموحياتها، ويمكن الإشارة إلى أن ما عده  
الدكتور عبد الرضا تأثراً بنازك نعهذه هذه القراءة اختلافاً معها، فناذك كانت تتجه  
بحركتها الشعرية نحو الداخل، إنها ترصد حركة متربصة لعدو خفي لجوج يعيش  
بداخلها، وهي تبحث عن وسائل للهرب منه، ولعل هذه القصيدة التي كتبتها هي



واحدة من أنجع وسائل الخلاص من ذلك العدو بوحاء، فالكتابة الإبداعية استجابة  
لحاجة ملحة ، بدون هذه الحاجة للنفسية لن يكون الناتج أدبا<sup>(24)</sup>:

لئن امشي مللت الدروب

وسئمت المروح

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يفتقي خطواتي

فأين الهروب

إن العدو لدى نازك داخلي لجوج، بينما تتجه حركة قصيدة شانل نحو الخارج  
اذ يقول<sup>(25)</sup>.

أشكو الحياة ولا أرى غير السراب

لواه من هذا السراب

فلقد تعبت من اللحاق

وظللت مجنون التلاقي

فالسراب ظاهرة فيزيائية تحدث في فضاء صحراوي خارجي وتُرى بالعين  
المجردة لأنه مفتوح على الأفق، وإن كان يبابا، فهو مشكّل أساسا من ذرات الضوء  
الممزوجة ببعض ما تطلقه الأرض من بخار في المناطق المتعرضة للشمس  
الشديد، ويستطيع السراب ان يخدع حاسة الابصار التي تسيطر بدورها على الوعي  
بوصف الرؤية من أبرز السبل التي يعتمدها الانسان لحسم ما يحوم حوله الشك،  
وفي هذا الخداع تتشأ جماليات المفارقة بين وهم الرؤية واستثارتها اللامحدودة،  
واستسلام العقل الذي يفترض به ألا يصدق ما تراه العين عبر السراب، لأنه  
يستطيع تغيير المشهد المرئي تغييرا كلياً بنفيه وإغائه واقتراح مشهد بديل<sup>(26)</sup>.

فنص شاذل يشتغل على الخارج، أما عدو نازك فهو خفي داخلي يستظل في الباطن ويحيل الهرب منه على تعقيد عملية الخلاص لأن الذات الشاعرة لا تجد مفرا من اقتفائه أثرها، ففي حين يحيل نموذج شاذل على الانتشار والحركة الخارجية: سراب، لحاق، جنون وما يوحي به الجنون من كشف كامل، يعمل نص الملائكة بانكفاء وخفاء وتمحور على الذات التي تعاني من صراع شديد مع الداخل.

اما التأثير بالسياب فنذلك أمر يمكن رصدده وهو طبيعي في تلك المرحلة التي كان فيها شعر السياب يفعل فعله الأثير في قلوب متلقيه كافة .

وكان من مرجعيات الشاعر المهمة للتراث الشعبي أو الفلكلور الذي يرجعونه في الاصل الى (فولك) بمعنى الشعب (ولور) الذي يعني الدراسة والعلم، فهو ائب تابع من الشعب ومتداول بين طبقاته، انه ألوان من القصص الشعبي والحكايات والاعاني والامثلة السائرة والانشيد والاساطير والاحاجي التي تدور على ألسنة العامة فهو التراث الحي والابداع الشعبي بانماطه المتنوعة<sup>(27)</sup> من عادات ومعتقدات واقاصيص ومهن شعبية وتقاليد، وكل مايتعلق بحياة الشعب وما جرى لشخصياته التراثية من حوادث ووقائع مدهشة صارت أثيرة على الناس يتداولونها في كل حين، وقد أفاد شاذل طاقة من أكثر شخصيات هذا الموروث حيوية وتأثيرا وانتشارا في حياة الناس وحوّلها الى رموز شعرية متباينة المستويات ومن أهم هذه الشخصيات شهرزاد وشهريار والسندباد التي وظفها لتكون محاور لنصوصه، والتي تفاوت بناؤها في القصائد التي حضرت فيها كقصيدة (شهرزاد) التي لم تكن مجرد إشارة للمحبوبة الخالدة كما تصور بعض الباحثين ولا رمزا للمرأة التي يصبو الشاعر لنوالها بل كانت رمزا للثورة التي يسعى الى تحقيقها كي يتحقق

بحضورها ما يصبو إليه من التوازن النفسي والإنساني الذي يفتقده في مجتمعه ووطنه، وهي رمز الحياة التي تتوفر فيها عوامل الأمن وأسرار الطمانينة<sup>(28)</sup>:

أصيخي إلى الظالمين الجياع

وجودي عليهم بماء وزاد

نقد اتخموا بطعوم الثرى

وقد شرقوا بدموع العباد

فليس لهم غير هذا النشيد

يجوز تخوم الفضاء البعاد

لياليك أطياف أحلامنا

وجنتك البكر ارض المعاد

فشهرزاد تتحول من حضورها الحقيقي في الفلكلور الشعبي بعلاقتها المثيرة مع الملك شهریار رمز الرجل المتسلط القائل إلى حلم يراود الظالمين الجياع لكن المفارقة تكمن في السطر الذي يليه حيث يتحول الجياع الظمأى إلى متخمين مما يشير إلى علاقة بالحكام، لكن القصيدة تظل مشتبكة بين الذاتي والموضوعي حينما تتمركز في النهاية حول ضمير المتكلم: أريد، اظمأ، اقضي، امضي. لتبقى شهرزاد مخاطبا أحاديا لم يستطع حضورها أن يختزن بعدا دراميا، وتواصل هذا الحضور الأحادي في قصيدة (عروس النخيل)<sup>(29)</sup>، إذ لولا الإهداء الذي صرح بتوجهه إلى شهرزاد الحاملة في ظلال النخيل لما وجدنا إشارة لدخل القصيدة تشير إلى ذلك. بينما تتحول الرموز الثلاثة شهرزاد وشهریار والمسنبداد في قصيدة (سندبادية)<sup>(30)</sup> إلى رموز مركبة إذ تتحول هذه الرموز تحولات نوعية يجريها عليها التحويل الإبداعي الذي يمارس اشتغاله منذ العنوان الذي طرحته القصيدة عتبة أسلوبية

لولوج تشكيلها الفني في مغامرة جمالية تجعل من القصيدة رحلة في عالم سنديادي تمتاز فيه الألوان والأشكال والحركات، عالم سريع التحولات ولذلك كانت صورة شهريار في المطلع مغيرة للصورة التي قرأناها في الليالي واعتدنا على سياق عنف الرجل فيها لأن شهريار يطالعنا هنا متعبا يرفض سماع حكاية كل ليلة، عازفا عن السمر ومباح الكلام طالبا الصمت والنوم بعيدا عن شهرزاد مما يفند ادعاء السعادة التي كانت تمنحه إياها في لياليها الملاح، لماذا ؟.. ألانها كانت ترد كلاما هو صدق تابع لإرادته وليس تعبيراً عن ذاتها وإرادتها المغيرة هي، لأنه مل من سماع صوته يسرد بلسان امرأة، هل اشتريت شهرزاد الحياة بالتبعية وهي تتبع الحرية ثمنا لحياة سكونية ملها حتى القاتل المترصد بحياة كل امرأة يتزوجها خائفا من تكرار خيانة سابقتها، هل اكتشف شهريار لعبة السرد التي ضحكت عليه فأمر الساردة بالابتعاد مستبدلا راحة الصمت والمقام بمتعة السرد الذي أتعبه .. أيا كان الحال فإن الشاعر قد تمكن هنا من تحويل الرمز عبر الإبداع من دلالاته الأصلية المعتادة الى دلالة جديدة في وقت مبكر ليكون شهريار في هذه القصيدة رمز شاذل طاقة الشخصي قبل ان ينظر للنقاد لهذا للرمز الخصب كونه ابتكارا محضا او اقتلاعا من حائطه الأول او منبته الأساسي ليفرغه الشاعر جزئيا او كلياً من شخصيته الرمزية الأولى ثم يملأه بدلالة شخصية او مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية ويغدو مفتاحا مهما يساعد على فهم تجربة الشاعر وفض المغاليق التي تقضي الى هواجسه ورؤاه وانشغالاته<sup>(31)</sup>. يقول شاذل:

متعب، متعب شهريارك قابتعدي  
ودعيه ينام

ولنكن هذه ليلة الصمت .. ان مباح الكلام

سل جفني وغل يدي

كنبوا، كذبوا

ليس في الليل من شهريار سعيد

فلنكن ليلة للصمت اول ليلتنا

في الكتاب الجديد

انن تنهض آلام الباطن الثاوية في أعماق شهريار الى أعالي فضاء الذات  
لتتحول إلى بوح بالحزن الذي يرفض هدهة الكلام داعيا الى كتابة جديدة تعتمد  
الصمت النابض بالمعنى في سفر جديد يشكل بين طياته التحقق الذي يريده لإنسان  
جديد قادر على تشغيل طاقته الكامنة من أجل صنع حياته وتخطيط مستقبله بفعله  
هو وليس بقرارات جلاديه وإرادة سلطاتهم، ان تحول شهريار في هذا النص  
بانعطافته الدلالية التي شكلت موقفا جديدا لأبد ان يستدعي تحولا اخر تسجله  
شهرزاد في انعطافة مماثلة كي يظل النص محافظا على التوازن الفني والتماسك  
الإنساني زمنا وكيانا وقدرة على الانسجام، لذلك تطلع شهرزاد في المقطع الرابع  
من القصيدة شخصية جديدة تعلن عن طبيعتها مع المرأة الأولى التي كانت ساردة  
متوجسة تابعة، إنها الان متكلمة تقول كلماتها دون خوف وتعلن عن نفي الماضي  
الذي يحمل علامة استكانتها فالكلام نشاط فردي وجد ليعبر عن إرادة الانسان ذاته:

ما لنا شهرزاد ..

ولا طيفها

لا .. ولا طفلة من حفيداتها

انها الآن تمتلك القدرة على انتقاد شهريار الذي كان بالأمس كابوس خوفها

وهي تؤثر حالة تعبها التي حولته من ذلك المتجبر في الشعور الجمعي الى متعب مستثار في تشكيله النصي الجديد الذي غادرته الشمس الى غاياتها نائما وفي غفلة مما جرى من تحولات:

فاستفق .. أيها الشهر يار

استفق .. إن شمس النهار

شربت صمغك المر .. قبل السفار

وانتضت بيض راياتها

ومضت نحو غاياتها

وفي ذلك انتقاد مر للسلطات الغاشمة وهي تسيطر اليوم عجزها وتخاضلها، وتجاوز العصر لطرائق استلابها للإنسان، في المقطع السابع من القصيدة تدخل شخصيتا السندباد وشهريار معا في مشهد مفاجئ يتجلى في هذه الرحلة الوجودية التي نبصر من خلالها السندباد باحثا لا يكل من البحث، ونرى الثاني غائبا منقطعا يدعو السارد في النص الى النهوض لتبدل الأحوال بطلوع الشمس واتساع المدى ولثم الرايات:

فاستفق أيها الشهر يار

استفق إن شمس النهار

طلعت والمدى للرحب يلثم راياتنا

إن تحولات شهريار والسندباد في الشعر العربي المعاصر لا يؤكد ثراء هذين الرمزين حسب بل ويؤشر تحولا جديدا في الوعي الشعري الجديد من حيث قدرته على تطويع هذه الرموز وإثرائها بما يزيد من قدرتها على التحول لتتسجم مع تطور الحساسية الشعرية للجديدة والوعي بفاعلية التحديث للصاعدة، حتى صار لكل

شاعر سندياده فذلك سندياد البياتي وهذا سندياد خليل حاوي في رحلته الثامنة التي تحولت من سفر يجوب فيه البلاد تاجرا في حكايات ألف ليلة الى رحلة وجودية ثامنة يبحث من خلالها عن الحقيقة التي ارتبكت لدى الشاعر بارتباك الحياة من حوله وانفراط منظومات قيمها وانكفاء الإنسان وأحلامه فيها بسبب هيمنة أعداء الحياة وسيطرتهم على النوافذ المفتوحة نحو افق أرحب، بينما يتحول سندياد السياب من أصوله في الثقافة العربية ليتوحد مع رمز يوليسيس الذي رحل تاركا حبيبته تنتظر وتدفح الرجال عنها بالغزل ونقضه، لكن المنتظر في قصيدة السياب لم يعد وكذلك غاب سندياد شاذل دون عودة إذ توحد السندياد البصري بالرمز اليوناني تاركا مرجعيته الأولى<sup>(32)</sup>:

ونغني جائعينا

للخباز المتخمينا

قصة من ألف ليلة

عن أميرة

نذرت تكشف نهديتها بذلة

إن أتاها السندياد

وسقاها من شراب الحب نهلة ...

ومضت تزرع أبعاد البلاد

تسأل الله المراد

وتزور الأولياء للصالحينا ...!

كما نجد روح الفلكلور الشعبي الطافح بالحيوية وتلقائية الريف وعفوية

ملفوظات أهله وتعبيرهم المباشر عما يحسون في قصيدة (ثغاء الجرجر)<sup>(33)</sup> ..

## هوامش المبحثين الأول والثاني:

- 1- للتفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التنوع الفني، د.شاكر عبد الحميد، 8، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.
- 2- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكيم، 12-15، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986 .
- 3- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمي الخضراء الجبوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 569، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.
- 4- المعجم الادبي، جبور عبد النور، 154-155، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.
- 5- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 149، دار المعارف، مصر، د. ت.
- 6- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، 12، دار مجلة شعر، 1960.
- 7- أدونيس، الحوارات الكاملة 1960-1980، 1/ 80، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.
- 8- الاتجاهات والحركات، 569، مرجع سابق
- 9- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة (رود) المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، د. ت.
- 10- المعجم الادبي، 119، مرجع سابق.
- 11- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، 15، مرجع سابق.



- 12- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فانتح علاق، 2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 13- ادونيس، الحوارات الكاملة، 80، مرجع سابق.
- 14- فن الشعر، د. احسان عباس، 147، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.
- 15- كتاب المنزلات، منزلة الحدائة، طراد الكبيسي، 34 ومصادرهما، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- 16- وعي الحدائة وحدائة الوعي، قراءة في نظريات شاذل طاقة المبكرة، 13، مجلة الأقلام، 5/ 1999.
- 17- ربع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحدائة في الشعر، 5-6 مجلة الأقلام، 5/ 1999.
- 18- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، سعد البزاز، ضمن المجموعة الشعرية الكاملة، 505 - 517 ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- 19- المذاهب الادبية، د. جميل نصيف للتكريتي، 329-340، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990.
- 20- شاذل طاقة، السيرة والانجازات، 518، مرجع سابق.
- 21- المصدر نفسه، 520.
- 22- المصدر نفسه، 532-536.
- 23- علم النص، جوليا كرسيفا، ترجمة فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم، 19، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.
- 24- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 23، 34 رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دارو العلوم، 1980 .

- 25 - قصائد غير صالحة للنشر، شاذل طاقة، عبد الحليم اللاوند، هاشم الطعان، يوسف الصائغ، دار الهدف، الموصل، 1956.
- 26- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 58، مصدر سابق.
- 27- المصدر نفسه، 85.
- 28 - ربع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة بمجلة الأقلام، 5 - 6، 1999/5.
- 29- التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة بمالك المطليبي، مجلة الف باء، العدد 320 في 6/ 11/ 1974.
- 30- شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، 3 - 10، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جامعة الموصل، كلية الاداب، 1989.

#### هوامش المبحث الثالث:

- 1 - المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، 105، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.
- 2 - المصدر نفسه، 105 - 106.
- 3 - جدل الانب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، 1، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.
- 4 - مملكة الغجر، علي جعفر العلاق، 52، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.
- 5 - المرجعية الاجتماعية، مرجع سابق، 93.

- 6 - شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، جريدة الجمهورية بغداد، 24 / 10 / 1979.
- 7 - مقدمة ديوان المساء الاخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 20، بغداد، 1977.
- 8 - المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، مرجع سابق، 103.
- 9 - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، الزاويث درو، تر. محمد ابراهيم الشنوش، 105. منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- 10 - المعجم الفلسفي، جميل صليبا، 212 - 213، دار الكاتيب العربي، بيروت، د. ت.
- 11 - القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيري، د. احمد عبدالحليم عطية، 162، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط1، 1989.
- 12 - جدل الانب والايديولوجيا، 2-3، مرجع سابق.
- 13 - المصدر نفسه.
- 14 - المجموعة الشعرية الكاملة، 395، مصدر سابق.
- 15 - المصدر نفسه. 225.
- 16 - المصدر نفسه، 332.
- 17 - مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر، د. جميل نصيف التكريتي، 20، مجلة للثقافة الأجنبية، بغداد، 1 / 1992.

#### هوامش المبحث الرابع:

- 1- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليس، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، 15 - 16، دار البقطة العربية، بيروت، 1963.
- 2- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، 97، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.
- 3- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليف، 172، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط 1، 2005.
- 4- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 97، مرجع سابق.
- 5- مفاتيح العلوم الانسانية، معجم عربي، فرنسي، انكليزي، د. خليل احمد خليل، 383، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.
- 6- الكتابة الثانية وفتحة للمتعة، منذر عياشي، 45-46، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1998.
- 7- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، 288، بحث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقا. مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، ط 1، 1986.
- 8- المجموعة الشعرية الكاملة، 344.
- 9- المصدر نفسه، 353.
- 10- المصدر نفسه، 284.
- 11- نفسه، 446.
- 12- نفسه، 286.

- \* سقط الزند، 7، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.
- 13- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، 3 / 270، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
- 14- المجموعة الشعرية الكاملة، 415 .
- 15- طبعة الميثافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم متي، مراجعة، كامل مصطفى الشبيبي، 24، مطبعة الارشاد، بغداد، 1968 .
- 16 - ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، 191، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.
- 17- المجموعة الشعرية الكاملة، 33، مصدر سابق.
- 18 - المصدر نفسه، 130.
- 19 - المصدر نفسه، ينظر على سبيل المثال: 132، 119.
- 20- شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.
- 21- المجموعة الشعرية الكاملة، 66.
- 22 - المصدر نفسه، 79.
- 23- أصول شاذل طاقة الشعرية، 5، ندوة كلية الاداب، مرجع سابق.
- 24 - ديوان نازك الملائكة، 2 / 77، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- 25 - المجموعة الشعرية الكاملة، 84.

- 26- في شعرية الضوء، للنور كمفهوم فلسفي وسبل امتداده الى العمل الفني، صلاح صالح، من كتاب في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، 38-39، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1997.
- 27- معجم العلوم الاجتماعية، ابراهيم مذكور، 24، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1975.
- 28 - المجموعة الشعرية الكاملة، 44.
- 29- المصدر نفسه، 47.
- 30- نفسه، 429.
- 31- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلق، 47، دار الشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.
- 32- المجموعة الشعرية الكاملة، 429.
- 33- المصدر نفسه، 341.

## **الفصل الثاني**

### **حيوية الطاقة الشعرية :**

- 1- طاقة اللغة الشعرية.
- 2- حيوية الصورة الفنية.
- 3- الشعر وتداخل الفنون.
- 4- الريادة العروضية.
- 5- شاذل وريادة قصيدة النثر.





## طاقة اللغة الشعرية:

لا تتطلق رؤية هذه القراءة من كون اللغة في الشعر وسيلة ذات سمات تجعلها شعرا لأنها تنتظر الى اللغة الشعرية على انها هي مبدعة الشعر، ولذلك كان لابد لهذه اللغة من محرك يثبت فيها للروح ويشعل نبضها الحميم كي تنهض بالحيوية التي تمنحها الاستمرار والديمومة، وهذا المحرك المهم الذي يجعل من اللغة شعرا ويلونها بالألق والحياة والتوهج انما هو الرؤيا وعمق التجربة اذ كلما توهجت الرؤيا زادت حركية اللغة وتتوعد آليات فعلها وتعددت مجالات اشتغالها وفضاءات أدائها ونتائجها الدلالي، فالرؤيا قبل ذلك هي القدرة على اقتصاص نبض الأشياء والكشف عن سرها الغامض الخفي بالرغم من ضجيج العالم وفوضاه، بها يرى الشاعر كل ما هو كامن وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة من موضوعات لا حصر لها، موضوعات تتفجر بقلق الابداع والنشوة والنضارة لذلك فان نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائما على رؤية الجوهري والشامل فيما هو اعتيادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة<sup>(1)</sup>، وفعل هذه الرؤيا يندمج بالحساسية الشعرية لدى الشاعر ليشكل لغة تعد بحق حسب ريتشارد "اسمى صور اللغة الانفعالية .."<sup>(2)</sup> ولعل معظم ما جرى من بحوث حول أهمية هذه اللغة وسماتها ينطوي على تأكيد مفاده بلورة هذه السمات بسمتين مهمتين هما الانزياح والإيقاع، وهما السمتان اللتان تتجلى فيهما الوظيفة الشعرية أو الجمالية للغة، والمراد بالانزياح بشكل موجز هو الفعاليات الانحرافية التي تجربها اللغة الشعرية على المعيارية لتشكل ذاتها تشكيلا جديدا بحيث لا تعبر عن المعنى بطرق مباشرة بل وهي تدور حوله او توحي به إحياء يظل مفتحا على تعدد القراءات لان اللغة الشعرية لا تعد من وظائفها تسجيل اليقين ولا البوح بمغزى، فالإخبار واليقين من

سمات اللغة المعيارية ومقاصدها المهمة، بينما تتواصل اللغة الشعرية بطرائق مختلفة أكثر ثلوثنا وعمقا بعد تحقيق اكبر قدر من الإثارة والتكثيف الجمالي لأنها تسعى باستمرار الى تحفيز علاماتها اللغوية ما دامت معانيها لا توجد على خط كلماتها ..<sup>(3)</sup>.

وتتنوع فعاليات الانزياح في تحقيق اللغة الشعرية وتتفاوت هذه الفعاليات دقة وعمقا بين آليات البلاغة والتصوير والترميز والغياب وأنواع المفارقات مما يؤدي الى تكثيف لغة النص من جهة وتوسيع أفق الدلالة وتحرير المعنى من جهة اخرى، فأنواع التشبيه والاستعارات والكنائيات والتوريث والرموز والمفارقات والأجواز والتقديم والتأخير كلها آليات تشغل داخل أطر الانزياح وحتى الأوزان والبحور التي جد منها ومن دورها في تحديد شعرية للنص موقف جديد في شعر الحداثة تدخلها الانحرافات هي الأخرى عن طريق الزخافات والعلل قصد التلوين وتنشيط ما قد يركن الى السكونية والرتابة بحكم التكرار الزمني للمقاطع، ان الحداثة الشعرية التي طال الحديث عنها إنما هي كامنة في اللغة وفي الرؤى المحركة لها، اذ يصبح الموروث المعجمي القار بعيدا جدا وسلبيا بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتها الحبلية بالاحتمال والقابلة لمزيد من القراءة والحفر والتوليد لأنها مزودة بطاقة ثرة وخصبة وغنية ذات مرونة وشفافية عالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراق على النحو الذي يمولها بحساسية خارج الحدود والقياسات التقليدية المعروفة والمدركة في العقل المؤلف والقياس الراهن ..<sup>(4)</sup>. وقد بدأت هذه اللغة بحساسية فعلها الجديد بالعصر الحديث مع انعطافة الشعر نهاية النصف الأول من القرن الماضي وبداية النصف الثاني وظلت تتطور حتى صار الاشتغال عليها سمة القصيدة الجديدة، وصارت العناية بتشكيل الشعرية ومركزاتها والاهتمام بالتشخيص

والتجسيد والرموز والأساطير والتراسل والإشارات التراثية بأنواعها والخروج من اللغة ذات البعد الواحد والنص الأحادي إلى نص تتداخل فيه الفنون والأصوات والأجناس وينظر كاتبه إلى أهمية تحرير المعنى، كل ذلك صار من اهتمامات هذه اللغة. فالشعراء المحدثون يدفعون باللغة إلى أمام ذلك إن كل جيل لا يمكن أن يعيش أحاسيسه بذات الطريقة التي كان يعيشها من سبقه وعليه فإن كل جيل سيستعمل الألفاظ بتراكيبها استعمالا مغايرا<sup>(5)</sup> تقول الرائدة نازك الملائكة ما يلخص كون الشاعرية حسا لغويا عاليا كثيف الأعماق. ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع في لغة لا يحسها تماما وإنما الحس الذي نتحدث عنه هو استخراج المعاني للقفزة في الكلمات والحروف وهي شحنات اختزنها التاريخ والقدم في اللغة بحيث لا يتبينها الفرد الاعتيادي وإنما يدركها الشاعر، والواقع أننا لا نستعمل اللغة في قصائنا وإنما تستعملنا هي، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها<sup>(6)</sup>.

في قصيدة (عروس الجبل) تفتتح اللعونة وهي أول موجه أسلوبية في النص المشهد مؤدية وظيفتها في الإضاءة كونها الثريا والعتبة ومركز الإشعاع الذي يتبادل مع المتن ثارات دلالية يفصح أحدها عما يختبئ في تشكيلات الآخر، فمفردة عروس تستدعي دلاليا مفاتن أنثوية في حالة تطلع إلى زمن جديد وبهجة، وإضافة المفردة إلى الجبل يزيدا إشراقا وعنفوانا لما في طبيعة الجبل وأهله من فتوة وجمال وعنفوان، إن هذه المكانية في العنوان تنكسر في المطلع إذ تطالعنا صورة العروس في حالة رقص على الجبل، وفي الصورة الشعرية تتداخل أجناسي ما بين فني الشعر والرقص إذ يتداخل الزماني بالمكاني بحالة وجدية تؤكد النشوة التي تكتنف العروس الراقصة وهي تسعى من أجل تواصل يصل السماء بالأرض

محاو لا تأنيث الفراغ بحركات إيقاعية تعقلها أنشطة اللغة الشعرية من خلال جملة انحرافات تتوالى لترسم حركة النص النشوى عبر استعارات وكنائيات وتشبيهات تمتزج أحيانا ببعضها من أجل إخراج لغة منسجمة ، والمشهد الذي تشكله ينسجه السرد الذي لم يدخل الى النص بمقصيدة سرديّة تقتحم شعرية القصيدة، بل هو ينهض من صميم تلك الشعرية مضيئا إليها من سماته ليثريها ويعمق أدائها<sup>(7)</sup>:

نتراقصين على الجبل      نشوى يداعبك الامل  
الحسن ملك يديك      والدنيا تمر على عجل  
فتمتعي بجمالها      وتزودي قبل الأجل  
الزهر نور وجنتيك      بعمرة خضبت بطل

.....

والى ابتسامتك الغريرة      قد هفا قلب الجبل  
الحسن ملك يديك      والدنيا وايماض الامل  
فتبسمي للحسن في المرج      الخصيب وفي القلل

ان اللغة هنا تدمج الحبيبة بالطبيعة منذ العنوان حين تضيف العروس للجبل ليتماها معا وليكون الجبل فضاء عرس، وتلك سمة رومانسية تطغى على أجواء الديوان الأول لشفافية لغته وهيمنة الانفعالات عليه ولكنها رومانسية لا تستدعي الحزن مؤازرا للحب لأنه رديف الحزمان، بل هي رومانسية شاذلة طاقة التي تمتزج فيها بهجة الحب بجماليات المحبين وفرح مشاعرهم بحنان الأمومة التي يسقطها الشاعر على الروض فإذا به أم، وإذا الجبل قلب يهفو في توحد مرهف بين الإنسان والطبيعة. ان الحب هنا يعول على مداعبة الأمل والدعوة إلى الإقبال على الحياة وعلى مباحج الفرح، وليس على أطيايف للمواصفات المادية التي تطغى على

لهفة الروح، كما أن لغة النص تنسم بالتوثب المرافق لحركة الحب ولا ترتكن إلى العجز المرافق لحنين الحب والتغني بالألم وتمجيد الحزن وروح الانتهزام والعزلة هرباً من المجتمع وما اختييار النص لقمة الجبل فضاء إلا تأكيد لسمو الحياة حباً وبالحب وفعله، ودعوة إلى رسوخه في الحياة الإنسانية وفي مظاهر الطبيعة التي يتماهى بها الحبيبان ولا يقفان أمامها عاجزين كما فعل الرومانسيون من قبل.

إن متأمل الشعر العربي يجد أن الفضاءات الجمالية التي اعتمد عليها في بنائه الفني عبر العصور تتمثل على وجه الخصوص في المكان والزمان والمرأة، إذ أضفت عليه هذه المحاور أبعاداً درامية وحساً مخضباً بالحنين وأصبحت هذه النوستالجيا إشكالية ذات أبعاد إنسانية بعثت في النص للشعري بعداً درامياً أضفى عليه حساً تاوياً ومسحة جمالية<sup>(8)</sup> تشكلت من تلاحم الإنساني بالطبيعي، وفي قصيدة طاقّة تتبع حركية اللغة من استجابة الأنثى التلقائية لدعوة الحب استجابة لا تخرق شفاافية الروح بحسية شبق، ولا تستغرق بالميل إلى الزوال وأحزانه بل تشير من بعيد إليه كي لا تخرج من دائرة النبوة:

الحسن ملك يدريك      والدنيا تمر على عجل

فتمتعي بجمالها      وتزودي قبل الأجل

إن الشطر الثاني من البيتين (والدنيا تمر على عجل) و(وتزودي قبل الأجل) يتحولان في البيت ما قبل الأخير من المقطع الأول تحولا إيجابيا إذ يغادر النص إشارته للموت نحو تأكيد على الحياة مما يوحي بانحياز القصيدة لعوامل الديمومة والتجدد بالحلم الذي حضر من المطلع مجتازا التحولات النفسية إلى النهاية- الأمل:

الحسن ملك يدريك      والدنيا وإيماض الأمل

لكنّ البيّتين اللذين اختتمت بهما القصيدة يوحيان بقسوة المرأة (إن كان قلبك قدّ من حجر) والقسوة توحى بعدم الإقدام على الوصال، فهل كانت القصيدة مجرد حلم...! أم إن الرجل العربي/ الشاعر يثيره تمنع المرأة عليه لأنّه يزداد شغفا بذلك التمتع...!

إن اللغة الشعرية استنفرت في القصيدة كل إمكانياتها المتاحة بآلياتها الفنية كي تشكل نصا متحركا بأفعال يهيمن عليها الحاضر ويلونها الماضي بالاسترجاع، وتشبيهات تتصافر مع الاستعارة والكناية ومع تقديم وتأخير يخرق معيار النظام اللغوي ليحرك نشاط اللعب الحر باللغة .

في الديوان الثاني (ثم مات الليل ..1963) تتحول اللغة من مرحلتها الرومانسية الأولى إلى مرحلة متقدمة في القدرة على الإيجاز واكتناز الدلالة ولا شئ يحقق الاقتصاد اللغوي والتكثيف واكتناز الدلالة كالرموز، فإذا كان الإنسان مخلوقا رمزيا وكان النص الأدبي رمزيا بامتياز فإن اللغة الشعرية ستكون هي اللغة الرمزية التي لا شك في تفاوت أدائها المشكل لواقعها الرمزي عمقا وكثافة وغورا ما تفاوتت مواهب الشعراء وقدراتهم على خلق المعادل الفني لتجاربهم الداخلية. في قصيدة (قابيل في النملماجة) تتبلور اللغة الشعرية حول رموز من نوع جديد إذ تلتفت إلى التراث الديني والإنساني لتلتقط رموزا تعد شمولية في التاريخ البشري لأنها تشكل جذر الإنسان الأول فهابيل وقابيل ورمزان أزليان لدراما الخير والشر ولذلك يعدان رمزين لازمين كونهما صالحين لكل الأزمان فضلا عن كونهما رمزين يستمدان دلالتهما الأولية من الكتب السماوية، وإذ يشكل الشاعر قصيدته على فكرة الصراع هذه فلأنه مؤمن باستمرارية تكرارها ما دام الإنسان على وجه الأرض، ولذلك استلهم تلك الدراما في التعبير عن مأساة الاقتتال في مدينته يوم

تسلطت فئة ظالمة على الأخوة قتلا وسحلا وانتهاكا مبيحة الدم والسلب والاجتياح  
اذ تتثال الرموز في القصيدة انثيال مطر الجريمة في ذلك الثامن من اذار عام  
1959<sup>(9)</sup>:

كفني في البئر المهجورة  
ثلج قان ووسادي من حجر  
ومن الأغصان المقرورة  
وعظام الأموات  
تاريخ أعمى ينظر ماساتي  
ويعيش الأسطورة  
الريح تنن بلا مطر  
والبوم تحوم مذعورة  
وأخي قابيل يفتش بين الأطلمار  
عن سر الثوار

عن سكين يغمدھا في قلب الصورة  
تتألف القصيدة من خمسة مقاطع، يشكل المقطع الأول قناعا محكما لهابيل الذي  
يتحدث بضمير المتكلم ويستمر القناع متواصلا عبر المقطع الثاني لا يخترق  
شروطه خلال إلى ما قبل نهاية المقطع الثاني بسطرين حيث يفصل الشاعر عن  
قناع هابيل الذي تلبس به ليعود إلى ذاته الشاعرة مخاطبا هابيل الذي كان هو في  
المسطر الشعري السابق:

من غالك يا هابيل أخوك ام القدرُ  
ام لفعى هربت مذعورة

من جنات لا تنفجر ..

إذ ينحو الشاعر في تقنية القناع منحى دراميا ويؤثث دلالة لغته بما يثريها من أزمان وحوادث بعيدة حينما يمتزج صوته بصوت الشخصية التي تقنع بها والتي توفرت فيها مواقف وخصائص وأحداث تشبه مواقف المبدع المعاصر وأفكاره والأزمة المشتركة التي يعانيان محنتها معا ليكونا شخصا واحدا، يتحدث بأزمة تلاحمت خيوطها إلى حد بعيد وقد نجح الشاعر هنا في النقاط شخصية تاريخية مهمة ذلك ان التاريخ يقدم للشاعر مادة متكاملة مرت عليها العصور واجتمعت على أهميتها وجهات النظر، يقدم له المادة الأولية شخصيةً وحدئا وموقفاً<sup>(10)</sup> ولذلك ظلت الشخصيات التاريخية مادة مهمة لأفئدة الشعراء التي تكامل نضجها وتماسكت فيما بعد على يد البياتي وصلاح عبد الصبور وأونيس، وتلون توظيف القناع على يد الأجيال الأخرى التي أعقبتهم ..

وإذ ينفطر القناع نهاية المقطع الثاني في قصيدة شاذل فإن الرموز تتعدد وتواصل فعلها الذي بدأته في السطر الأول وتتعدد توجهاتها الدلالية فحتى التشبيهات تنحو منحى رمزيا في المطلع لكنه منحى تشكيلي تعددي لأنه مفتوح على القراءات:

كفني في البئر المهجورة

تلج قان ووسادي من حجر

ومن الأغصان المقرورة

اذ على القارئ لجاد توجيه الرابط الدلالي بين المشبه (الكفن) والمشبّه به (الثلج القاني) في آذار الموصل القارص البرد، وتشغل آيات جمالية تتداخل في النص من تشخيص وتجسيد وتراسل فالأغصان مقرورة والريح تنن والصورة لها



قلب والقمر يشق الفعاليات التي تمنح الحياة والأحاسيس لمن يفنقدها من النباتات والموجودات والأشياء، وتعاود للرموز انبثاقها في القصيدة ايجابية وسلبية إذ يحضر النبي يونس والغراب واللون الأحمر، والأقعي والذئب والشيطان والماء الأسن وكلها رموز سلبية تستمد من تاريخها فعل الشر الذي داهم قابيل فانعطف بحياته، وهاجم النبي يونس ومزق بالعدوان عينيه وتظل رموز الشر جارية عبر هضاب المدينة بوحشية حتى أنهكتها، إشارة لما حدث من عدوان وذبح في المدينة ومن قتل طالوت رجالاتها حتى لم ينج رجال الدين من تلك المجزرة ..

إن أهمية الرمز في النص تكمن في أنه يجنب القارئ إلى منطقته حيث يكون ... زمنا ومكانيا من جهة، ويعطي نفسه للقارئ كي يأخذه إلى حيث يشاء دلاليا فيضفي عليه مما عنده مكتسبا من السياقات التي هو فيها ما يثريه ويزيده قدرة على التماسك الدلالي والخصب من خلال فعله في خيال القارئ وإذا كان عنوان الديوان الأول (المساء الأخير) يشي بلغة رومانسية كونه مطلا على أسي الغروب ونهاية الأشياء الجميلة فإن عنوان الديوان الثاني (ومات الليل) يفتح صفحة جديدة لمرحلة شعرية جديدة فالنترج ينساب من مساء أخير إلى موت الظلمة إذ يدخل السديوان دخولا شغيفا إلى عالم الرمز باعتماده موت الليل رمزا طبيعيا وحياتيا ومعيشيا من خلال انزياح الظلمة السوداء ونهاية هيمنة عوامل السلب والاستلاب فإن السديوان الثالث (الأعور الدجال والغريباء) يدخل إلى متون نصوصه من خلال عنونة رمزية أكثر نضجا واتساقا مع المستوى الفني للقصائد وأكثر تواصلًا مع كينونة أحداثها إذ يجتمع له رمزان متقلان بالدلالة، الأول يعمل في حقل السلب كونه يتشكل عبر قنوات الموروث الديني والثاني ينهض من دلالات الحقول السيكلوجية والأدبية والإبداعية التي تؤثر للغريب ذا فريدة من نوع ما "قالعنوان الحديث تتحكم باختياره

موجهات مختلفة، في مقمتها مهيمنة تتمثل في بروز شديد لأحد انساق النص على بقية أنساقه الأخرى يعمد الكاتب بقصدية إلى اختيارها وبلورتها على مستوى العبارة عنواناً لعمله، ومن هنا جاء اتصاف العنوان في النصوص الحديثة بالانغلاق النسبي<sup>(11)</sup>، ففي هذا الديوان "لم تعد القصيدة مجرد شكل وأفكار، بل صارت تجربة متوحدة برموزها وصورها ولغتها وإيقاعها"<sup>(12)</sup> وذلك ناتج عن رؤيا خبرت الحياة وأثرتها التجارب والوقائع فصارت ردود فعلها على الأحداث مختلفة عما مضى في السابق، يتجلى ذلك في بلورة اللغة عبر تلاحم المشاعر والمواقف والتفاوت بالأحاسيس من غير تناقض ولا أحادية في النظر إلى طبيعة الحياة وأحداثها، بحيث صارت الرؤيا تترك معنى الألفة في التناقضات والنور في الظلمات، فالفجر لا يطلع الا من أعماق الليل والفرح لا يكون فرحاً الا بوجود الحزن.

في ديوان الاعور الدجال والغرباء يتعمق اشتغال الرمز بحضور لافت ففي قصيدة (وعاد الرجال) توظيف فني لرموز من الطبيعة والحياة اذ تكون شجيرة الكافور محاوراً اليقا، والكافور نبات له نور ابيض كنور الأخوان طيب الريح<sup>(13)</sup> وهي شجرة أريجية من فصيلة الغاريات، أوراقها دائمة الخضرة يستخرج منها العطر وقد باركها وزكاها القرآن الكريم علامة على جمالية اللذة شما ونظراً، ويكون القمر رمزا لطلائع الثورة التي كانت حلم الشاعر وأمنيته<sup>(14)</sup>:

سألت شجيرة الكافور

قلت لعلها تدرني

بانا ذات أمسية

زرعنا فوقها قمراً

صغيراً اسود العينين والشعر

وأشعلنا له شمعا وكافورا و قديناها بالنذر

فذاب الكحل مبهورا

واحرقنا أصابعنا ولم ندر ..

ان المرجعية الشعرية القديمة التي تشربها الشاعر والتي اشتبكت عبر مجمل ثقافته العامة بتصاع للموهبة الشعرية كي تحولها كما نشاء، انها هنا تحول رمز الشريف الرضي تحويلا يبعده عن الأصل مما يجعله موغلا بالشعرية<sup>(15)</sup>

يا سرحة بالقاع لم يبال بغير دمي ثراها

ممنوعة لا طلسها يدنو الي ولا جناها

فالشريف يرمز بالسرحة للمرأة الحبيبة، وربما للخلافة التي كان يتوق اليها، المهم أنه كان يرمز بالشجرة لما كان يهفو اليه، وجاء شاذل ليعيد صياغة الرمز من جديد دلالة على الحلم المراد كذلك لكن من المادة النباتية ذاتها، فالرمز ملازم للشعر العربي من الجاهلية وحتى الان، لكن للزمن اثره الواضح على التشكيل، فسرحة الرضي بعيدة للمال، وخطابها ممزوج باللوغة، لكن رمز شاذل أقرب حضورا بدليل سؤاله وتلوين حواريته، ان الرمز بمنح ابعادا مبتكرة للغة الشاعر ويمد قصائده بما يشحن الفاظها بمعان جديدة لم تكن لها، مما يوحي بأن الرموز هي البعد الرابع للكلمات وذلك حين يكون البعد الاول هو المعنى المعجمي والثاني هو المتداول في الحياة، اما البعد الثالث للألفاظ فهو المعاني التي قَطَرها فيها الشعراء عبر عصور الانب وكثيرا ماتكون انق من الألفاظ التي يستعملها عامة الناس وبعد هذه الابعاد الثلاثة تأتي الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة<sup>(16)</sup>.

إن صيغة الاستفهام التي شاعت بالأدوات في شعر شاذل طاقة غادرت أسلوبيتها إلى السؤال بالفعل حدثا وزمنا وبثا:

سألت شجيرة الكافور

لكن السؤال يظل مغيبا، كما اننا في صميم اللغة الشعرية التي هي لغة غياب وعممة في النصوص التي غادرت المباشرة والتقريرية، وهي اذ تعتمد الغياب في

بنيتها وإنما لتكتنز الدلالة في باطنها نابضة وموحية ومشيرة لأكثر من اتجاه، إنها هنا توحي بمضمون السؤال ولا تصرح به إذ لم يبيح المقطع بالسؤال بل صمت عنه، والصمت بلاغة طافحة بالمعنى، أنه ليس السكوت للذي يطبق الشفتين ويكون فيه الخيال ساكناً، إنه الدلالة التي تملأ زمن النص كلاماً وتبوح داخل وجدانه، أن الصمت يشيع داخل النص بياناً هو الأفصاح بعينه وإن علاه السكون، فالصمت ظاهرة وجدانية، وهو حالة بيانية توقف الحياة كالكلمة ولكن على غرار آخر، فالكلمة عينها تقف لهبها عندما تقطع كل علاقة مع الصمت، أي مع للتأمل الذي يتميز الإنسان به من باقي الموجودات<sup>(17)</sup>.

في المقطع الثاني يواصل النص تنمية رموزه وتصعيد حركتها وتتداخل الأصوات مع تداخل الضمائر والتباس الإحالات وامتزاج الفرح بالحزن بالأشواق بالانتظار، وتنزل الأنثى/ الثورة من برج الحلم لتصير إنسانة قريبة من الذات الشاعرة، إنسانة تبوح خارج قيود التقاليد وأسرارها وأسوارها. وتقرب لغة شاذل في هذه القصيدة وفي وقت مبكر من اللغة الأنيقة التي تغادر برمجها التقليدي:

غريباً مر يا عيني، وما سلم

نقول شجيرة للكافور

فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته

ربيعاً آخر يا ليتها تعلم

باني حكمت من ضلعي وسادته

ومن نهدي والخدين

لو يعلم ..

إن وعي الشاعر الجديد ومواقفه واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية وقضايا تهتم المجتمع هيأة للاقترب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة كما شاركت ترجمة الأدب العالمي والواقعي الاشتراكي في تلك المرحلة بوجه خاص في تأكيد هذه النظرة إلى لغة الشعر، فهي لغة جديدة اتسعت فيها

المفردة وتمكنت من اكتساب مدلولات معاصرة، ليست بعيدة عن فهم الإنسان الذي لا يملك ثقافة لغوية وأدبية عالية، وقد سبق أن شرح أليوت أهمية الإفادة من كلام الناس المتداول، لأن اللغة التي ألفها الناس بما تحمل من دلالات وإحياءات ينبغي أن تكون مادة أولى قابلة للتشكيل وللصياغة التي تمنحها ضمن الجملة الشعرية وأسلوب الشاعر - كيائها الأبدى المميز الذي بقدر ما يقترب من لغة الناس فإنه يبتعد وينأى بها ليخلق ويكسبها جمالا وتقردا أدبيا<sup>(18)</sup>.

إن مهمة الشاعر المبدع هي استنهاض حيوية اللغة والعودة بها إلى براعتها التي تكمن فيها الدهشة والنقاء وبهجة التلقي، إن الشاعر إذ ينمي الحوار داخل القصيدة لا يتكلم بلسان شخصياتها ولكنه يدفعهم إلى الكلام من خلال رفع درجة الدراما التي صارت تنبض في روح الشعرو لذلك فهو لا ينوب عن المرأة هنا، بل يدعها تتكلم وتبوح بلغة الحب الأنثوية التي تنهض من الداخل: من ضلعي: إشارة إلى الحياة الأولى وعلامة بدء الخلق الأنثوي فقد خلق آدم من صلصال لا حياة فيه، وخلقت حواء من ضلع حي نابض بالفاعلية ولذلك ظلت وستظل سيدة المشاعر المتدفقة ونبع العواطف الثرة ، فقد لمستها الإرادة الإلهية مرتين، مرة من خلال ضلع آدم عليه السلام ، وثانية كانت اللمسة الخاصة بها ... أن تكون فكانت، بينما كان أمر الحياة لأدم مرة واحدة. ومن نهدي: رمز الإثارة والدعوة للخصب الموحى بتواصل الحياة فيما بعد، إذ يتحول النهد مع الأمومة إلى ندي مما يؤكد حساسية اللغة العربية وراثتها معا حين تتحول المفردة بتحول الدلالة الوظيفية للعضو الواحد في جسد الأنثى \_ من الإثارة والدعوة لفعل التخصيب والديمومة إلى نبع لتغذية طفولة البشرية ومدها بالحياة من دم الأم وعطائها وإيثارها، وهكذا تنبثق علامات اللغة ودلالاتها من الداخل إلى الخارج، حيث الخدان موطن للكشف وظهور ردود الفعل والأوان التأثر على وجهها حيا أو انفعالات شتى، إن شجيرة الكافور وهي مؤنثة، تكررت خمس مرات في أربع مقاطع هي مقاطع القصيدة بأكملها، وهي في تكرارها لم تتكرر تكرار أفراد بل عاودت الحضور على شكل لازمة شعرية تتنوع

في كل مقطع ليشيع تنوعها الحيوية المتأنية من اللعب بالتكرار لعباً ينأى به عن السكونية والرتابة، وبالشكل الآتي:

1- سالت شجيرة الكافور ...

2- نقول شجيرة الكافور ..

3- سقيت شجيرة الكافور ..

4- سقيت شجيرة الكافور ..

5- فمالت غرمة الكافور ..

والملاحظ أن هذه اللازمة لم تنقيد بوضع محدد فلم تنتظم في مطلع المقاطع أو خواتمها على عادة اللوازم التي تنتظم قبلية أو بعدية، فكانت قبلية فقط في المقطعين الأول والثالث ثم انبثت داخل المقاطع الأخرى إذ جاءت في السطر الثاني من المقطع الثاني وفي السطر السابع عشر من المقطع الثالث وفي السطر الخامس من المقطع الرابع، وهذا التحرر الذي اتسم به حضور اللازمة منح التشكيل حركية، والإيقاع تلويهاً.

إن المرجعية الثقافية لشاغل تؤكد انتماءً واضحاً لتاريخ الإنسان المكابذ ومعاناته، واختياراً لأدب رفيع لا تلعب به الأهواء بل ترصنه الجذور الحية التي لا تتوهج الحدائث بدونها، فالحدائث الحقّة هي جديد معاصر بني على ما هو متألق ومتوهج في تراث الأمم.

## حيوية الصورة الفنية:

من مجمل ما درسناه عن أهمية الصورة الشعرية ومكانتها في تحقيق فنية الشعر يتبين لنا انها تشكل لغوي يشكله الخيال الخلاق معتمدا أكثر الفعاليات إثارة في بناء مواطن الإشعاع الجمالي والدلالي في النص لتحقيق أهداف تتفاوت تفاوت طبيعة كل نص في إنتاج جمالياته الفنية ودلالاته معاً، ولقد وعى النقد العربي القديم ذلك إذ نجد في جهود الجرجاني وغيره ما يؤكد عد الصورة قلب الشعر وبؤرة شعرية، وكان كتاب أسرار البلاغة مخصصاً جله لبيان أهمية الاستعارات والتشبيهات التي تعد بؤر تشكيل الصورة الفنية موضعاً مدي فتحتها في إخراج البيان في صور مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلاً كونها تمنح الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، تمنح الجماد حياة والأجسام الخرس بياناً والمعاني الخفية جلاء، تجسم اللطيف حتى يُرى، وتلطّف بها الأجسام حتى تشفّ لتغدو روحانية<sup>(1)</sup>. وأكد النقد الغربي الحديث على لسان لويس أن الصورة لا تعكس الموضوع فقط وإنما تعطيه الحياة والشكل وفي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان<sup>(2)</sup>، ويؤكد الدكتور احسان عباس ذلك من خلال عده الصورة تعبيراً عن نفسية الشاعر وإن دراستها مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ذلك لأن الصورة بجميع أشكالها المجازية إنما تكون من عمل القوة الخالقة وإن الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر<sup>(3)</sup>، وهذه القوة تكمن بالخيال الذي قسمه كوليردج على قسمين أولي وثانوي، فالأولي عنده يتجلى بقوة حيوية تجعل الإدراك الإنساني ممكناً وهو تكرر في لعقل المتساهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، لما النوع الثاني فهو برليه صدى للثول<sup>(4)</sup>، وهذا هو مذهب كانت الذي ينبئ عن تصور مؤداه أن الخيال نشاط إنساني وفعالية لا بد منها

من اجل ان تكون المعرفة الإنسانية ممكنة، وذلك لما يتضمنه الخيال في المثالية النقدية المتعالية من قدرة على ايجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسة والفهم، بين الحدوس الحسية وتصورات للذهن<sup>(5)</sup> فالخيال الذي يشكل الصورة الفنية انما هو العقل في اعلى حالات تبصره المبدع وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه في تفكيرك ما يحيط بنا من مألوفات وفي اعادة صبه للمادة الخام في كليات جديدة حية، وحتى الخيال الثانوي لا يمكن عده مجرد ابداع لاستعارات حية ولكنه تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة وتبدو الملاحة بين المتقابلات بمثابة احساس بالنضارة والجدة<sup>(6)</sup>، ويشيد كوليردج بهذه القوة التركيبية السحرية للخيال، ذلك انها القدرة التي تتجلى في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المنسق وضبط النفس والحماس البالغ والانفعال العميق<sup>(7)</sup>، لان هذه القدرة هي صانعة للصورة الفنية وموظفة طاقات اللغة تشكيلا وايقاعا ودلالة. وكثيرا ما تنسم الصورة الشعرية الحديثة بالغموض كونها تعبر عن انفعالات مشتبكة ومشاعر متداخلة كثيرا ما تسودها الضبابية هي الاخرى وأحيانا تتشكل بأجواء ميتافيزيقية أو باطنية صوفية يلعب فيها الخيال الدور الأهم، ويختصر شيلي القضية حين يعرف الشعر بمقاله النقدي (دفاع عن الشعر) قائلا "الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال"<sup>(8)</sup>.

لقد اهتمت المناهج النقدية عموما بموضوع الصورة وقسمها النقاد تقسيمات متباينة كل حسب اهتمامه ومقاصده فمنهم من درسها حركيا ومنهم من اهتم بها تشكيلا ومنهم من عاينها مفردة او عنقودية، لكن الحديث عنها سيظل ناشطا كونها



مرتبطة بالشعر الذي يصعب تحديده وتقييده حتى عدها بعضهم نظرية معرفية ترتكز على الجمال والوظيفة الشعرية<sup>(9)</sup> وتتراوح مرجعيات تشكيل الصورة الشعرية باختلاف موهبة المبدعين ورواهم ، فالرؤية الشعرية هي أوسع مدى وأثرى من كل الرؤى الأخرى، معرفية كانت او اجتماعية، او ثقافية ، ذلك أن الرؤيا الشعرية هي حاضنة كل تلك الرؤى لاثنا المرشح الارقى والأدق حساسية لجوهر ما في الرؤى الأخرى وهي الجوهر النابض لعصارة كل للعلوم والفنون والخبرات، واذا كانت كل الرؤى الحياتية وتراكم خبراتها تترشح عبر الرؤية المعرفية، فان هذه لدى الشاعر المبدع تترشح أخيرا من خلال رؤيته الشعرية الأكثر نفاذاً وجمالية لاثنا تتفعل بموهبة الفنان واحاسيسه ونكاء مشاعره، ولان النص الشعري يصدر عن هذه الرؤية التي لا يخفى غموض فعلها حتى الآن كونه عصبيا على التحليل فانه سيكون بلا شك حاضن وعي للشاعر ومكيف منطقته الذي كثيراً ما يعتمد اللامنطق ليكون فنا مغادرا المنطق المألوف ومتفردا باحتواء نبضه الخاص وأسراره عن طريق التشكيلات اللغوية التي ينتجها زخم التجربة الوجدانية الداخلية وأهم تلك التشكيلات في النص الشعري .. الصورة الشعرية التي تمتلك هجرة تماثل قدرة الحلم الذي من شأنه إعادة التوازن للإنسان بين ما يعتقد ممكن التحقق وما يراه غير ممكن<sup>(10)</sup>، ولما كانت الفائدة متحققة في كل انواع الدراسات المهمة بالصورة فسنتقصر على الساكنة والتشكيلية فضلا عن الاشارة الى اهم المرجعيات المعتمدة.

في قصيدة (بين أحضان الجبل) تبرز معطيات الصورة شبه الساكنة بالفن اذ تتألف التشكيلات الصورية بنسج يتخذ من العطف بالواو المتلاحقة آلية صوغ في فعله الشعري<sup>(11)</sup>:

## جيش الظلام

والعمّة الدكناء والغاب الحزين

وانامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام

والليل والافق البعيد

والجدول الثرثار والصمت الرزين

لا يبقيان على وئام ..

لا يخفى ان قلة الأفعال في هذا المقطع كان من شأنه حسب النحويين والنقاد ان يعمل على تشكيل صورة تتسم بنوع من الثبوت والسكونية، فالفعل هو محرك الصورة وبات الحيوية فيها، لكن هدوء البث هنا لا يعدم نبض حركة داخلية أشاعها توالي الصور المتلاحقة والعطف المتتالي والإيجاز في تركيب الجمل الاسمية الذي نجم عن حذف الخبر او غيابه معتمدا في الأيحاء به على السياق الذي اكتنف التركيب في جمل متعددة، ووروده في جملة: لا يبقيان على وئام في السطر الأخير من المقطع موحيا فضلا عن الاقتصاد اللغوي في التشكيل الذي تأتى عن قلة للمتعلقات والزوائد، كل ذلك جعل من الصور متعلقة ببعضها وامضة بما تداخل فيها من مرتكزات صورية مدها بها المجاز، فجيش الظلام والغاب الحزين، وأنامل الجبل، ووجه الغمام، والجدول الثرثار والصمت الرزين، كلها صور ارتكزت على الاستعارات والتشخيص والتشبيهات التي بثت صفات إنسانية في الأشياء والموجودات مشبعة فيها الحياة، ولا يخفى ما في هذه القصيدة من تأثر بأسلوب السياب الذي ترك سماته على شعراء عصره .. شاذل والبياتي وآخرين من شعراء جيله ومن تلاهم في قصيدته الليل والموق القديم ..

و في قصيدة (قابيل في النملماجة) تلعب الصورة اللونية دورا مهما في تشكيل الدلالة التي حققت مراد الشاعر في تصوير اقتتال الإخوة والتعبير عن حوالت نموية<sup>(12)</sup>:

واخي قابيل يمد الى جبل التوبة

حبلا من دم

ينساح يغور إلى قلب التربة

وبعيني يونس ينشك الخنجر

ويطير غراب

و يئزّ سحاب

وتموت البذرة يقتلها سم احمر

تنزوه الريح إلى جبل للتوبة ..

فاللون يرد هنا بشكل مباشر وغير مباشر، ويلعب اللون الأحمر مباشرة مرة، وبمكون رمزه النموي أخرى لعبته الدلالية المهمة في التعبير عن إهدار الحياة والإعتداء عليها. إن نظرية الإبصار الثلاثي للون، لو نظرية العناصر الثلاثة تقول بوجود ثلاث عمليات ميكانيكية لأدراك الألوان واحدة لكل لون من الألوان الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق وتتم هذه العمليات في شبكية العين من خلال مخروطاتها الحساسة تبعاً لطول موجة الضوء، فنوع من هذه المخروطات شديد الحساسية للموجات الطويلة (منطقة الأحمر) ونوع للمتوسطة (الأخضر) ونوع للقصيرة (الأزرق) وقد أثبتت الأبحاث فيما بعد صحة هذه النظرية، فالمخروط الحساس للأحمر يستجيب عند ضوء يتموج من 450 إلى 700 ، فهو يمتلك أطول الموجات اللونية، وقد عده بعض العلماء من أقدم الألوان التي أدركها الإنسان

مندمجا بالأسود ثم أدركه لونا منفصلا قائما بذاته<sup>(13)</sup> وقد جعلته بعض الشعوب لونها المفضل في قائمة الاختيارات اللونية كونه لونا مكتنزا بالدلالة والإثارة والحركة والنشاط والمتناقضات كذلك، فهو لون الدم مانح الحياة، وفيه دلالة القتل وهو رمز النار المشتعلة، وعلامة على الغضب والمخاطر والقسوة، وهو إلى جانب ذلك يرمز للحب والشهوة ويعبر عن الفرح والبهجة والإثارة لكنه في هذه القصيدة نهض بالتعبير عن القسوة والقتل وإهدار الحياة حتى بين الأخوة، وذلك ما يعمق روح المأساة فالأخ الذي يرتجى للمحبة والتضحية، نجده هنا يمد إلى جبل التوبة حبلا من دم، بالرغم من كون هذا المكان سابقا فضاء نجاة من غرق الطوفان، لكن فعل هذا الجبل لا يقتصر على ما هو ظاهر، بل يتغلغل مندفعاً إلى الداخل، إلى قلب التربة حيث يفعل في الخفاء ما هو أشد خطورة من العلن وسيعمل داخل التربة على قتل كل عوامل الخصب والتواصل، ولن يكتفي الرمز (الجبل الدموي الأحمر) بذلك بل سيواصل تجلياته بما ينتج عن فعله التخريبي من رموز فاعلة في حقله الدلالي:

وبعيني يونس ينشك الخنجر: صورة عنف تعمل على اطفاء نور النبوة.  
 ويطير غراب: صورة ارتفاع اللون الأسود رمز الشؤم وحجب الرؤيا السليمة  
 وهيمنته على المشهد تخييباً للضياء واشتغالات منظومته الدلالية.  
 ويؤزّ سحاب: صورة احتدام وتصارع ينتج عنه انتصار عوامل الإفقار بموت البذرة التي ترمز للامل:

وتموت البذرة يقتلها سم احمر  
 فاللون الأحمر هنا وصف لما هو ذهني كون السم مشيراً للحقد والضغائن،  
 واخراج لذلك الذهني إلى ما هو محسوس وشاخص عياناً، ومتهيئاً للانقضاض

والقتل، فقد تمكن من انتهاك الامل - البذرة وقتلها، وبفعل سيادة اشتغال الأحمر بقتل البذرة التي تكمن فيها الخضرة، فقد تولى آزار الأخضر رمزا للمأمول من عوامل الإيجاب والانفتاح، وسيتحول السم الأحمر في المقطع الثاني الى ملح احمر في صورة تعبر عن وجع لاذع تكتبفه نسع جمل استهامية بأداة الاستفهام (مَنْ) التي تشير الى القاتل (قابيل) الذي بنيت هذه القصيدة إدانة له وكشفا عن جريمته، وهذه الألوان الصريحة: الأحمر والأسود والأخضر -الذي يرمز للخصب ولذلك كان عرضة لنهش الذئاب- تكتفها ألوان بيضية مضيبة وغائمة ومستعصية على التوصيف أحيانا لكنها في كل الأحيان مخضبة بالحيرة والأسى:

البئر المهجورة، الحجر، عظام الأموات، بقايا الآثار، الريح، الأطمار، التراب، الأوهام، مما يؤدي بالنص الى إعلان هيمنة صور السلب والافقار في أكثر من مشهد:

يونس كان ها هنا في المساء  
من ها هنا جروه عبر الهضاب  
ومزقوا عينيه مصوا الدماء  
من قلبه حتى استحالوا عواء  
فازحمت على الطريق الذئاب  
تنهشه تنبح خضر الشياح  
يونس مات مرة أخرى  
وامطرت سماءنا الحمرا  
جبال قيح ودم

إن اللون الأحمر هنا يسيطر سيطرة تامة على ما سواه من ألوان مستقردا بالتعبير عن الدلالة التي عملت للقصيدة على تشكيلها مما همش الألوان المبهجة وألوان الخصب، وتتووع تشكيلات الألوان في القصائد حتى نجد الشاعر يلعب بها لعبة متقنة .. (14)

وأرنت ..

فجاء في الاق نجم

ذات ألوان حبيبة ..

فهي بيضاء وخضراء وحمراء وجهمة

والتلاوين عجيبة ...

إن للنجمة تتجلى بألوان عدة في نظر الشاعر الذي يقرر فعلا إن تلاوينها عجيبة فهي إذ تتماوج بين البياض والخضرة والحمرة والدكنة فانما تعلن عن حالة مذهشة، وعجبها ودهشتها يكمنان في عدم استقرارها على لون واحد، إن اللغة هنا ترسم مشهدها بطريقة قريبة للشبه باللوحه التشكيلية، لأن الألوان في اللوحه بعد أن يرسمها الفنان وإن أخذت خطوطها وتشكيلاتها وضع الثبوت كما التشكيلات النصية إلا أنها كما النص تظل محتفظة بحركية التلقي لدى المتأمل، لكن الطاقة الشعرية/ الفنية قادرة على تحريك صورها التشكيلية بألوانها كما فعل شاذل طاقة من خلال اللعب باللغة، على أن اللغات بلا شك أكثر تواسلا مع الإنسان من كل عوامل التواصل الأخرى وأدواته، ولذلك فإن تراثها الدلالي أكثر تراكما من كل تلك العوامل، وبالرغم من ذلك وللعلاقة البنيوية بين فني الرسم والكتابة فإن أحد النقاد -جوه كورسون- يقرر أن الرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت<sup>(15)</sup>، لكننا نختلف مع كورسون

في أن القصائد التي يكتبها الرسام -اللوحات- ليست عديمة الصوت وإن كانت ألوانا، لأن لكل شيء في الكون لغة الخاصة نحسها ونفقهها حين نشف أرواحنا، والكلمات المكتوبة والألوان المرسومة لا تقتقد إلى الجرس لأنها تمتلك صوتا داخليا هو الذي يشيع فيها الإيقاع ويشكل موسيقى القصيدة/ اللوحة، فما دامت أدوات البناء مختلفة بين القصيدة واللوحة فإن طرائق التفسير والتأويل قد تلتقي وقد تتباين حسب طرائق اشتغال كل فن وأصول نقده كذلك، إن ألوان النجمة تتجلى في اللغة مرة ببيضاءو أخرى خضراء وثالثة حمراء حسب تخیلات الشاعر/ المثقفي وما تصوّره حالته النفسية في تلك اللحظة من خلال حاسته الشعرية وليس بعينه الاعتيادية الواقعية، وعبر ومض شعري يتصاعد في عمليتي غياب وحضور، ومحو وإثبات بالألوان، فالصور الشعرية هي رسم بالكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة<sup>(16)</sup>، وهذا الشعن هو الذي يحرص أكثر على عمليتي الغياب والحضور فالأخضر يغيب الأبيض ودلالته ليحل محله حاملا دلالته كذلك وما يلبث أن يستقر حتى يسمارع الأحمر إلى تخييبه والحلول محله وهكذا ...

وتتنوع مرجعيات الصورة<sup>(17)</sup> فهي طبيعية أكثر الأحيان وهي ذات مرجعيات دينية وأدبية وثرائية وسياسية كما مر في مبحث المرجعية الشعرية<sup>(18)</sup>:

1- والتقينا ....

2- غيمة تشرب غيمة

3- الظمأ يحصد شوقينا فيدمى ...

4- منجل ما ذاق يوما

5- لثم المصلوب طعما ....

6- واحتمينا..

7- ونبحنا شبق العفة في عتمته

8- ورقصنا

9 - فوق شلوينا ونمنا

10- في مسافات من الاقيون نهنا.

11- وزرنا

12- في المتاهات نجوما وأهله...

13- ثم ضعلنا ..

14- ومع الفجر رجعلنا ..

15- وعلى للرب شموع أرفة...

16 - ورياح شبقه

17- عميت تطفئ نورينا وسله...

18- من حكايا عبقة ..

19- والتقىنا...

من هذا العنقود الصوري الذي تأخذ فيه الصورة بعناق الأخرى تتشكل صورة القصيدة الكلية إذ تتداخل الآليات المجازية والرمزية والتشكيلية المتعددة في تخطيط أبعاد الصورة التي وظفت فضاء الزمن الماضي، لأن السرد طرح حدث اللقاء من نقطة الحاضر الذي يسترجع ما جرى ماضيا، ولذلك كان الفعل الماضي هو المهيمن على اشتغال النص، بل كان فضاءه الكلي ما عدا أربعة أفعال مضارعة اشتغلت داخل الاسترجاع هي.. تشرب، يحصد، يدمى، وفعل وقعت جعلته موقع الحال من فاعل الفعل الماضي: عميت هو المضارع (تطفئ) أما للفعل تشرب، فهو فعل تأسيسي جاء في مطلع فعل اللقاء في القصيدة مباشرة مختصرا مجمل فعاليات



اللقاء إذ كثفها بايجاز صوري دال على انعتاق كل ما هو جسدي من ماديته الثقيلة ليترك الفرصة الكلية لانتماج الروحين في عملية الشرب والامتزاج تعبيراً عن التلاحم والتوحد التام إذ كيف يمكن عزل ماء عن ماء آخر يمتزج فيه، إن في هذه الصورة من شعر صاف ما يرفعها إلى مراقبي التعبير الجمالي الذي يتشكل في نروة الشعرية ممتزجة بالصوفية، روح تذيب الحسي محولة إياه إلى أثر روحي، وما هذه السبيلة التي اتسمت بها الصورة الاتعبير عن ديمومة خصب منتظر فقسيده (لقاء) هي صورة كلية مركزة تشكلت من عشرين سطراً مكثفاً في بناء دائري إذ نهض الفعل (التقينا) بمهمة الومضة الأولى والقل الأخير للنص، وكأن الشاعر يتوق لتكرار سرد حدث اللقاء ثانياً تلذذاً بذكره، وتثبيثاً باللغة التي تكيف أجواء الحب بالتواصل من خلال سعي المطلع للاندماج بالخاتمة حيث يبدأ النص وينتهي بالفعل (التقينا) الذي سيستوعب كل فعاليات اللقاء التي عبرت عنها الصور الفنية المندالة داخل هذا الفعل في حركة دائرية، والملاحظ أن عناصر الطبيعة تضافرت برشاقة لتشكيل صور النص غيوماً ونجوماً وأهلاً ورياحاً وضياءً فجر طالع، وهي طبيعة كل شعر حي تلعب في تشكيل صور هذه الرباعية العارمة: الماء والتراب والهواء والنار.

## الشعر وتداخل الفنون:

ان التغيرات التي طرأت على الشعر الحديث لم تستهدف بناء المعماري حسب وانما كانت تبغي زعزعة المفاهيم التي حاولت ان تمنح الشعر تعريفاً أحادياً لتحل محلها مفاهيم مرنة تتلون بتلون الفن الشعري القادر على التحول بتحصول تجارب الحياة بكل مظاهرها ليصبح الشعر عنصر هم لتقاليد استنزفت ذاتها وعنصر بناء لقيم فنية تستجيب لمتطلبات عصرها في وقت واحد، مما عمل على تغيير طرائق بنائه تبعاً لسياق تغير حركة الحياة بمعنى ان القصيدة لم تعد انعكاساً او تسجيلاً للأحداث، بل غدت مجالاً معقداً يستوعب الأحداث ويعيد إنتاجها في ضوء الإمكانات الفنية والإبداعية المتاحة بحيث نجد مقابل الصوت الواحد تعدد الأصوات ومقابل النزعة الخطابية تمثلاً لأنواع السرد من حوار وحكي ومونولوج، وفي مقابل منطقية الزمن تكثيفاً للارتدادات، وبإيجاز فإن كل التحولات التي عرفها البناء المعماري او التشكيلي للقصيدة انما كانت نتيجة إفادة فن الشعر من الفنون الجميلة الأخرى ومن تعقيدات الحياة المعاصرة عموماً<sup>(19)</sup>.

إن ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الأبقاء على إشارات من الهوية الأصلية للفن المتداخل، لكن بهيئة شعرية ولذلك فما يحدث هو عملية مزج فنية تحول الفن المتداخل من حقله الخالص الى حقل فني جديد، إن السرد في الشعر لا يبقى مرده اعتيادياً لأنه غادر أفقيته إلى التكتيف الشعري، والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنه يتحول من حركية الجسد إلى حركية اللغة التي يقوم الشاعر فيها بتمسيق مبدع بين الحركة والإيقاع، والفن التشكيلي لا يحضر بعده بل يتحول إلى شعر ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور، وما أفاده الشعر من فنون

التصوير بالكاميرا والسيناريو والإضاءة والظل وغيرها من الفنون السينمائية كلها كانت إشارات قائمة فيه من قبل لأنه فن التصوير بجداره، إلا أنه مع تطور هذه الفنون الجديدة استطاع أن يوظف تطورها لتغذية قصصه وإثرائها بتحويل تلك المنجزات شعرا.

فما يحدث في التداخل هو نوع من تحويل الجنس السابق إلى عالم الشعر بحيث يصير ذلك الجنس شعرا فيه إشارات داخلية وامضة تشير إلى الجنس المستحوذ عليه وهو يلون الشعر الجديد بتلاوين جديدة ويمنحه من طاقته ما يثريه ويضفي عليه ما يحرك في داخله روحا لعبا.

إن لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحدا من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعري وإثراء مضامينه، فلشكل وظائف تقترب به وتتحول بتحولاته، وهكذا كان الشعر قد لجأ إلى التاريخ والأسطورة والحكاية بأنواعها ليس نقلا لوقائع وحكايات سابقة بل كشفا عن كيفية التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصرة لمعانيه الواقع وتحليل مكوناته في ضوء النماذج والمكونات الحضارية العليا في تاريخ الإنسان، وما نظر الفنون بعضها إلى بعض وتأثرها وتأثيرها إلا محاولة لدمج التجربة الإنسانية في كلية مخصصة، حركية وناضجة بحيوية الثراء والتلون الطافح بلواعج الروح الإنسانية وتوقها المشتعل لاختراق المجهول ورفع سدول الظلم عن كوامنه.

وتعود قضية تداخل الأجناس في جذورها الأولى إلى زمن بعيد، فقد سعت الفنون نحو بعضها للعمل على تحقيق نوع من الوحدة الفنية إذ بدأ هذا النزوع قبل قرون يوم راح الفن يبحث عن تأطير أهم ممارساته بالشعر والتصوير، ومنهم من يعود بإرهاصات هذا الاتجاه إلى أزمنة أبعد لكن هذه الدعوة لم تأخذ مكانها الثلاثي

إلا على يد لسنج 1729 - 1781 وكانط 1724 - 1804 بوصفهما من أوائل المشتغلين في البحث الجمالي، وفي مطلع للمذهب الرومانسي الذي ثار على القيود الكلاسيكية وكرس حرية المبدع والابداع، لم تعد الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية والأجناس الفنية بتلك القوة، وحاولت المذاهب التي جاءت بعد الرومانسية تكريس تلك الانطلاقة، ولذلك ظلت الفنون ماثرة بمثابرة نحو الانفتاح على بعضها، ثم التداخل الى درجة المبالغة بالدعوة الى رفض نظرية الأجناس وقوانينها الصارمة داعين الى تبني رؤية جديدة تدعو الى نظرية وحدة الأدب في ظل وحدة فنية لا تتجزأ<sup>(20)</sup>، ولا بد من الإشارة إلى حقيقة مفادها أن الشعر قد انفتح منذ بداياته الأولى على فنون تعد لبنات أساسية بالنسبة لبنائه، وهذه الفنون لازمته وتطورت معه كالرسم في الصورة والموسيقى في الإيقاع والسرد في الروي ويتطور الفنون المسرحية والميمية والنصوص بانواعها اخذ الشعر ما يمكن ان يفيد ويطوره فأفاد من المونتايج والكولاج والإثارة والظل والسيناريو الى غير ذلك. على ان وجود أي نوع من هذه الانواع الفنية والأدبية في النص الشعري ليس دليلا كافيا على تبني النص تداخلا من فن آخر ضمن مقاصده لان لكل جنس او نوع عموما مظاهر تتكشف عبر نسيج النص الشعري وهي قابلة للرصد بصيغة نسبية ذلك انها لم تحتفظ بخواصها كاملة بعد ان تخلت عن خاصية خطابها لصالح خطاب آخر<sup>(21)</sup>، فالشعر المضيف للفنون الوافدة عليه او على الأصح التي استدعاها هو لتكريس شعريته وإثرائها، هذا الشعر اذا لم يكن قادرا على الاحتواء والهيمنة وضم الوافد في نسجه الشعري فان عملية التراسل ان ترقى الى المستوى المطلوب منها لان الأجناس الوافدة ستظل طاغية على سطح النص مما يلحق، ولعل تعميق النزعة الدرامية كانت أول سمات التشكيل الجديد للقصيدة ذلك ان لهذه النزعة حضوراً

قديمًا في القصيدة العربية القديمة لكنه حضور يتسم بوضوح الفضاءات مما يجعل تشخيصها واضح المعالم، ومما يجدر الإشارة إليه أن القصيدة القصصية بوصفها جنسًا أدبيًا له خصائص تختلف عما نحن بصده من انجاز قصيدة تستعير من السرد جوهر ما في سماته وهي تتجز مجمل فعلها الشعري من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها عبر الزمن والممارسة، ذلك أن المراد هنا هو تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته<sup>(22)</sup>، وتبقى الملامح السردية في شعر الرواد محاولة جادة أثمرت فيما بعد تجارب ناضجة.

(في ثلاث رسائل من سجن الكوت) يبني شاذل قصائده على سرود حكائي يعلن عنه في المتن أكثر من مرة، وفي المقطع الثاني من الرسالة الثانية يقول<sup>(23)</sup>:

لم تزل بعد من الليل بقية ..

وخطى السجان ما زالت وما زال النتر

في قرانا يعبثون،

من دمانا يشربون،

من دمانا العربية ....

ويواصل النص سماته الحكائية في الرسالة الثانية إذ تبرز شخصية الحبيبة/

الأم:

وانت يا حبيبتي في عشنا وحيدة

تحكين للصغار

حكاية جديدة ..

عن عربي لصه القطار،

مسافر بلا هوية بلا وداع

رقم مضاع ..

في زحمة المدينة البعيدة

مدينة الأسوار والمجون والغجر.

اذ تتمظهر الحكاية من خلال شخصية رجل عربي تقاده السلطة الى السجن  
ويترأخ الفضاء ما بين المدينة والعش -بيت الاسرة- والسجن والحدث الجاري في  
فضاء استلابي، وتتضح ملامح الشخصية أكثر في المقطع الثالث:

بالأمس مر من هنا عصفور

مغرد مصفق الجناح...

نكرني بطفلنا الغرير

يموسق اللفظة في حبور

ويمأ المنزل بالصباح..

كما نجد وضوح الفضاء زمانا ومكانا، وتتكشف ملامح الشخصيات وتتجلى  
شخصية الطفل أكثر فيبدو في مرحلة طفولة مبكرة لأنه ما يزال على مدارج التلطف  
الاولى (يموسق اللغة) نزقا بضوضائه البريئة، وفي المقطع السردى ثنائية تصفي  
على المشهد نوعا من الحركية والتلوين، مشهد بيت أليف تلعب فيه الطفولة وتضج  
أصواتها في أركانها ومشهد آخر يلمح به النص هو مشهد السجن بكل ما يكمن  
داخله من وحشة واستلاب. ان تلاحم السرد بشعرية القصيدة هنا وصل حد التزاوت  
معها فصار جزءا من كينونتها وتعبرا مفصحا عن دلالتها، بحيث صارت شرارة  
الشعر في القصائد المتداخلة الاجناس لا تتجلى في اللغة وحدها بل في بنيتها  
السردية كذلك..<sup>(24)</sup> هذه البنية التي لا تحتفظ بأفقية السرد وتجلي عناصره التي  
تتشكل بلغة الصيرورة لانها تنتقل الى لغة الكينونة التي هي لغة الشعر في حين

يتطلب السرد بسط اللغة وفك تكثيفها لأفصاح المجال للعناصر السردية كي تؤدي دورها، ولذلك يحتاج الناقد الى قراءة دقيقة ومتأملّة وواعية بأدوات النص لكسي يتمكن من إحصار مدى حضور الفن الآخر في صميم الشعر بسبب التشكيل الخاص الذي يتميز به لغة هذا الفن التي تختلف عن أية لغة أخرى .

في قصيدة (نغاء الجرجر) تولجنا حركة درامية طافحة بالحيوية والتوق للحياة، حركة مفعمة بعفوان الفلكلور الشعبي الذي ينهل من عفوية الناس البسطاء وطيبتهم التي تعبر عن ذاتها بتلقائية تمنحها القدرة على الوصول الدافئ الأليف من خلال ثراء تخزّنه لغة شعرية مراوغة نحسبها عفوية بسيطة أول وهلة، لكننا نكتشف في القراءة الثانية أنها تخفي ألغاما دلالية لها علاقة حميمة بفكرة الخصب والديمومة وفعل الأرض التي لا تتعب أو تكف عن العطاء، ذلك ان القصيدة ظلت تومض منذ عنوانها المثير بومضات جنسية متلاحقة، رابطة بأواصر حميمة بين عوامل خصب الأرض وعوامل الخصب الإنساني مما يؤكد شمولية الرؤيا ودقة البصيرة في استقبال إشارات الطبيعة والأشياء، وهو في سرده عبر قصيدة (نغاء الجرجر) يتمكن من إعطاء السمات العامة للشخصيات التي حركت الأحداث: الأب، الأم، الفتاة المتفتحة، الاخ الكسول، عباس العلج، فضلا عن تشخيص طبيعة الفضاء الحكائي المتمثل بالريف مكانا، وموسم للحصاد فصلا والنهار زمنا من خلالّ الفعاليات التي دل عليها السياق وكلها فعاليات تشتغل في ميدان زراعي تتضح حقله الدلالية من خلال ما يدور فيها من أجواء ومفردات كمنجل ونهر وجرار وعجين وخبز وغير ذلك مما أشره النص ..

ويتجلى التشكيلي في كثير من القصائد نابضا بالشعري في تخطيط الصور الحادة وتلوينها بألوان شديدة الإثارة، فقد تزامنت ثورة التحديث الشعري في العراق

مع ثورة الفن التشكيلي وإن كان للرسم حضور قديم في الشعر أشره النقد من زمن لكنه مع التحولات الشعرية منتصف القرن الماضي واضاءة الفنون بعضها بعضا وكذلك الثقافات والعلوم ترسخت عملية التعلق بين هذه الأطراف كافة ..

إن الالتئام للوظيفي للعقل البشري الذي قاد بالتحديد نحو تركيز ثان من اللفظي باتجاه المكاني البصري الذي توجيه عبارة المجاز الذي تصنعه القصيدة كما إن الدليل العصبي للفيولوجي بقدر ما يؤثر في استخدام اللغة وفي إدراك المكاني البصري وإعادة تكوينه سمح بخلق جسر لردم الفجوة بين الشعر والرسم بقدر تعلق الأمر بمسألة الشكل كما أدى إلى إعادة تعريف الاستعارات اللفظية بوصفها ظاهرة موازية ومطابقة للاستعارات البصرية في الفنون التصويرية والتشكيلية<sup>(25)</sup>. من هنا كان الكثير من الظواهر الفنية المعاصرة مشتركة بين الفنانين ولا سيما في ظاهرة الغموض والغياب التي كان لها أسباب خاصة وعامة في آن واحد، إن أكثر الطرق وصولا إلى الدلالة هي المرور عبر الوعي بالشكل الذي هو جوهري في خلق الفنون كلها ولكنه يظهر على نحو أكثر مباشرة في الصياغات المكانية - البصرية للرسم، والمرور من ذلك الوعي بالشكل إلى ذلك الوعي بالدلالة الذي هو وعي القارئ نتيجة للاندراك الحسي للشكل الشعري<sup>(26)</sup> يرسم شاذل صورته الشعرية بحس تشكيلي حاد يلعب فيها اللون لعبة تحويلية خطيرة لأنها لعبة تجوس في فضاء يمتد ما بين الموت والحياة ... الأحمر/ الأخضر، يشتبك بهما معا ثم يحاول أن ينأى بالحياة منقذا إياها من برائن الهلاك، ومُنخلا عنصر الصوت ليشرك حاسة السمع في إنجاز صورة حسية بالغة الحضور، فحضور اللون في الشعر برؤيتنا إنما هو حضور تشكيلي في اللغة، لأن اللون هو العنصر الحاسم في الفن التشكيلي/ الرسم عموما<sup>(27)</sup>



يدا أمي مصليتان بين الكرم والتين  
على زيتونة حمراء في الغاب  
واسمع صوت طارقة على بابي  
تدق وصوت أمي من وراء القبر يأتيني  
ومن أعماق سينين  
تصاعد صوت اصحابي  
تهدج اذ يناديني  
وحبات الرمال تنثر، تضطرم  
الا لبيك يا أمي ....

ان الشعر هنا يرسم لوحة تشكيلية متكاملة، فحضور اللون في الأدب والشعر  
بوجه خاص انما هو حضور تشكيلي يحيل على فن الرسم، فصورة صلب الأم بين  
الكروم وأشجار التين على زيتونة في الغاب خصها الشاعر باللون الأحمر تكريسا  
لتشكيل صورة دموية تعطي انطباعا لكيدا بخطورة ما يجري من قتل وتشكيل فسي  
هذه الأرض التي يتحدث الشاعر عما وقع عليها من ظلم، اذ يتم رسم صورة  
الصلب في مفارقة حادة على شجرة الزيتون رمز السلام الدائم الخضرة، ولا يخفى  
ما للأخضر من وظيفة إشاعة التوازن والخصب فإن الفن التشكيلي بيد الشاعر  
يفاجئنا بمفارقة أخرى إذ يرينا شجرة الزيتون بخضرتها الدائمة حمراء تعميقا لروح  
العدوان وسفك الدم. لكن الفن الاصيل لا يستسلم لعوامل السلب والانفصال. ان  
هيمنة صور الشجر على اللوحة انما هو تعبير عن حنين الى الجنة الأولى، لكن  
صورة الجنة هي الأخرى مرغتها الخطيئة/ الطغاة بالدم والقتل والجريمة فصارت  
فضاء للصلب والإعدام ، انه يخبئ مضمرات الحياة والحلم الإنساني في أعماق ما

يرسم، إن محفزات الحياة الكامنة في دواخل الشاعر هي التي تبذر مضمراتها في أعماق الفن ولذلك كان للكرم رمز التحول/ الخمرة، وكان التين رمز الجنس تواصلًا واستمرارًا مع الحياة وديمومتها، وكانت الزيتون بأصولها الرمزية والدالية هي الأصل الرأى الثابت بينما الأحمر طارئ متحول لتبقى الخضرة والخصب والتحول لداائم رمزا لحركة الإنسان في الحياة.

إن الصور التي ينشئها الشاعر والرسام كلاهما إنما هي صور ذهنية غير واقعية يقوم بتشكيلها من مجموع المدركات الحسية الكثيرة التي سبق له أن استجمعها من معانيته المختلفة وهو يقيم صوره التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الإدراكية المتكررة الكثيرة ويربط فيما بينها وبين الصور الآنية التي يقع عليها وقت إعمال خياله في الموقف<sup>(28)</sup>.

ويمزج الشاعر بين فن الغناء والشعر في تواشج منبجم إذ يستعين شاذل بالأغنيات والأنشيد والموسيقى وألحانها وكأنّ فناً واحداً لا يكفي للتعبير عن المشاعر التي تفيض في روحه، ولذلك يعمل على استنهاض فنون مؤازرة يُدخلها ببعضها وبالطبيعة وعطرها وصحارها وينابيعها لعلها تقي بمهمة البوح، فالغناء إذ يحضر بالشعر إنما يحمل معه روح الأغنية وعصرها وتراثها فوصف الأغنية بالحجازية هنا إحضار لكل ما ازدهر في الحجاز من شعر وطرب ووصف للحب ومغامراته، لكن تلك الأغنية المزدهرة غدت أنشودة حادي المجانين إذ فقد أهلها زمام الأمساك بها والأخلاص لمجدها، وكان نتاج ذلك أن تحولت قصائد الشاعر إلى أطلال أغنية باكية<sup>(29)</sup>:

الليل أغنية حجازية

يشنو بها حادي المجانين

وقصائدي أطلال أغنية  
في النية ابكيها وتبكي  
ويواصل تداخلاته مابين الشعر والطبيعة والغناء<sup>(30)</sup>:  
كالغيث يبيل شجيرات مرة ..  
في قلب الصحراء  
كفراشة صيف تحتضن الزهرة  
وتميل على نبع الماء  
وكالحن الراعي للثرة  
تدحو أصداء الأصداء  
في ارضي الشاسعة للحره  
كتشيد يبعث في قومي الهمة

.....

بوحى يا أخت جميلة  
بالحب وبالحرف المسحور  
يتقياً ظل جميلة  
وتغني أغنية للنور  
انه يسجل شرط الفن الذي يحمل في وظيفته الجمالية نور التواصل وعبير  
العدل الذي يحمي كرامة روح الإنسان من كيد المزورين، ولذلك يكون تأثير  
الأغنية في المتلقي وفي الواقع هكذا:  
فتدك أصول السور  
وتبشر بالحرية ..

كما أن الثورة الحققة في رؤيته لا تكون خلاقة إلا إذا اقترنت بالعشق ملازماً حميماً ومصيرياً لحاجة كليهما -الحب والثورة- للآثار والتضحيات الجمة، فالثورة التي لا تشعلها نيران الحب لن تكون إلا نزوة بلا روح:

ويغوص إلى أعماق الروح

فيمسد شعر الثوار العشاق

ويجعل من الأغنية عنواناً للقصيدة إيماناً بقدرتها على بعث نشاط الروح لتجاوز السكونية التي لا حياة للإبداع معها. ذلك أن للعنونة أثراً مهماً في ترسيم خطوط الدلالة وإضاءة متن النص والعمل على بلورة مقاصده كما فعل في قصيدتي (أغنية الكوخ) و(أغنية حب) مثلاً<sup>(31)</sup>.

ويدخل الرقص ليلون الشعر بحركية للتأنيث المنتشي بالأمل الوامض بالتواصل والمحقق لفرح الروح وهي تهفو بالفن سمواً، فالرقص في أبسط تعريفاته هو التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي إيقاعاً للزمن في وحدة منسجمة مع الطبيعة دون تدخل المجتمع والأسرة اللذين يعملان على تقويض انفعاله والتأثير عليه، إذ تمكن التاريخ والأنظمة والمجتمع والأيدولوجيات من تطويعه -الجسد- حسب رولان بارت وجره من عفويته ولا وعيه وانسيابيته بحيث لا يحيل إلا على ذاته لأنه ليس تعبيراً عن فكرة أو عن وضعية سايكولوجية بل هو يعوض تلك بأحادية الإنتاج الجسدي، بمعنى أنه ينجز حركاته الروحية والنفسية بجسده، في سمو يقاوم الابتدال لأن الابتدال هبوط بالفن الحق، فهو اقتصاد متدهور للعلامات كما يؤكد بارت<sup>(32)</sup>. إن الرقص تعبير لا هب عن الشعور بالحيوية ولحتدام المشاعروهو تخلص للداخل من طاقة متوترة تضر بالروح والجسد، وما قول للشيخ جلال الدين الرومي أرقص يرقص الكون إلا

تأكيد لحقيقة التطهر من شوائب المادة والتحرر من ثقل أعباء الحياة، حتى اتخذته الصوفية مظهراً من مظاهر الذكر ورثبوا له حلقات خاصة وربما قصائد خاصة كذلك، ولذلك لازم هذا الفن الإنسان من قديم الزمان، فكان معبراً عن خصائص العصر وروحه وهو وسيلة من وسائل الإبداع إذ نكمن فيه تقاليد الشعوب ولغتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجمالي أهم أبعاد الرقص كونه إفاقة ويقظة روحية تمنح للراقص ما يصبو إليه من متعة وسمو ولذة وانسجام وشعور بحياة مفعمة بالشباب والثورة على عوامل الإفقار والسكون<sup>(33)</sup>:

تتراقصين على الجبل    نشوى يداعبك الأمل  
الحسن ملك يديك    والدنيا تمر على عجل  
الزهر نور وجنتيك    بحمرة خضبت بطل

إن النشوة هنا تسمو بالجسد على ماديته وتبعث فيه طاقة سحرية تنفث به الحيوية والنفوان ليتعالى بالنشوة على كل ما يشده نحو الأرض، وإذ يمتزج الأثوثة بفن الرقص تتحول الدنيا إلى مشهد جمالي من طراز خاص في رؤية الشاعر حيث يمتزج النور بالعبير بالشعر:

أحمامة للروض المنور فاحفظي قلبي لديك  
يا نفس قد ملك الجمال قياندا يا نفس ويك

وتتسع فاعلية فن الرقص في الشعر لدى شاذل حتى تصير فضاء لحزن مذبح بالملك الانتكاس العربي الفادح جراء نكسة حزيران وخذلان العرب فيها وما لاقاه الشعب الفلسطيني من مواصلة للنفي والعدوان والتشرد، فالرقص ليس تعبيراً

عن الفرح حسب بل هو تعبير عن أعلى درجات الحزن لحظة بضيق الجسد  
بمكابدته فيلجأ لحركة الرقص نفضاً لألمه وتخلصاً من ثقله<sup>(34)</sup>:

فلترقص اجراس كناثنا والمعد

ولتصعد لله مآذننا وقباب المسجد

وليصدق صوت بلال مرثية

للطفل العربي المذبوح

ولترقص كل الاجراس

فوق الاملاء العربية ...

إن الرقص هنا تعبير عن وجع ممض تحرقه مشاهد مأساوية للأطفال العرب  
الذين تُذبح براعتهم بوحشية دونما إثم ارتكبه، ولأشلاء الجموع العربية التي تُراق  
دماؤهم وهم يدافعون عن حقهم وحق شعبهم وأمتهم في الحياة، وتدخل ثنائية النور  
والظلمة في لعبة الشعر لديه<sup>(35)</sup>:

مضى الليل واختبأ الكوكب

وهذا خيالك ... لا يذهبُ

وبتُ وبات الكرى نافرا .

أراه .. ولكنه يهربُ

اذ تجتمع لمثل هذا النص ألوان تتباين في إيحاءاتها لكنها تتسجم في رسم صورة  
تتداخل فيها المشاعر تتداخل ألوان الظلمة بالنور بخيال الحبيبة، فالشاعر يدرك لعبة  
التلوين الفني وتنوع مكونات القصيدة إدراكاً دقيقاً ولذلك يستدعي ثنائيات منها  
الجفاف - الرواء، الظلمة - الضياء الموسيقي وأحانها- الصمت، لكن التعامل مع  
لعبتي النور والظلام قد يأتي حيادياً لديه فلا ترتكز قصيدة (هواجس) على صراع

بين الظلمة والنور رمزين لصراع بين الحزن والامل، انما تعرض مشهدين، كل مشهد على حدة مما يدفع الشاعر الى التساؤل عما فعل الكوكب بعمره حيث يظل المشهدان يشغلان بحيادية، النجم بعيد في السماء بينما نتوي ظلمة الألم بعيدا في دواخل الشاعر<sup>(36)</sup>:

ذلك النجم الذي اقلق سهدي  
هل له بالشوق والاحزان عهد مثل عهدي  
لم اكن اعرف اني  
سوفلقى ساهدا يدرك حزني  
انا قد ضيعت عمري  
يا ترى هل ضيع الكوكب عمره  
وانا سودت شعري  
بمداد الحزن بينا يعشق العالم سحره ..

## ريادة شاذل طاقة العروضية:

سبق القول في محور سابق من هذا البحث أن الشكل في الفنون ليس نمطا ثابتا أو مقدسا بل هو يتسم بالمرونة والقدرة على التطور والاستجابة لعوامل التحول متى ما وجد في هذه العوامل داعيا للانعطاف، وعوامل التحول الفني للأشكال ذاتية وموضوعية، ذاتية بمعنى أنها تتبع من حاجات الفن الذي لا يمكن له إلا أن يستجيب لمتطلبات عصره وإلا بات معزولا عنه وغير قادر على احتوائه واستلام إشاراته، كون وظيفته السابقة استنفدت طاقتها على التواصل ويكون استمرارها بهذا الوضع مجرد تكرار تقليدي لا طائل من ورائه لأنه لم يعد قادرا على خلق الإثارة المطلوبة من الفن، ولا خلق الاستفزاز المحرض على الدهشة والتلويح حينها يكون الفن الأصل على أهبة الاستعداد للتحول، يساعده في تحقيق هذه اللحظة المهمة عوامل موضوعية مؤازرة تأتيه من الأجواء المحيطة بالفن، وهي عوامل ثقافية حضارية تاريخية وبيولوجية تنطلق من مجمل حركة المجتمع بشكل خاص ومن مجمل حركة الفنون في العالم، هذا العالم الذي غدا مرثيا ومسموعا من قبل الجميع ومتاحا للجميع كذلك، إذ لم تعد أجهزة الاتصالات المبهرة تحجب منه شيئا على أحد، وصار في مقدور الجميع الإطلاع على بعضهم والإفادة من تجارب بعض، فالتحولات الكبرى في الفنون تتبع من حاجة ملحة داخل الفن ذاته، تؤازرها أو تناهضها القيم النقدية السائدة، أما العوامل الأخرى فهي عوامل سائدة لتلك التحولات، تتفاعل معها تفاعلا جديلا، ولقد كانت هذه العوامل المؤازرة التي ساندت الانعطافات الأدبية والفنية المهمة ولاسيما في الشعر منتصف القرن الماضي كثيرة ومتنوعة وأهمها التحولات التي عصفت بالعالم إثر حربين كونيتين ألحقت أضرارا بالغة بالإنسان وبنظومات قيمه، وبالرغم من التقليد والسكونية التي اتسمت بهما



الحياة الثقافية في العراق بداية للقرن العشرين إلا أن رياح التغيير ما لبثت ان فعلت فعلها بنشاط الترجمة ووصول نماذج من الشعر الأوربي ونظرياته في اللغة والنقد وتنوع آليات التصوير والترميز والأداء الموسيقي، وقبل كل ذلك نمو الوعي بالتحديث والشعور بضرورة الحرية في الكتابة والجرأة في التجريب وفي اختبار طرائق تعبيرية تعمل على تحديث الشعر وتجديد روحه، من اجل مواكبة روح التطور، فالفن يحتاج الى تغيير شكله المعبر بين حين وآخر<sup>(1)</sup>، لذلك راح الشعراء يعمل على استكمال أدواته وتجديد رؤاه وأشكاله، وحين طلعت الشاعرة نازك الملائكة بنموذجها الشعري الجديد ومعها السياب وشاذل طاقة والبياتي وبلند الحيدري وأكرم الورتري ورشيد ياسين ومحمود البريكان وسعدي يوسف ويوسف الصائغ، وآخرون لم تحالفهم الشهرة لبعدهم عن بغداد مركز الإبداع والثقافة فسي العراق كمحمود المحروق وعبد الحليم اللاوند في الموصل، كانت روح التقليد ما تزال هي المهيمنة على الموقف الأدبي لكن الجديد الأصيل ظل قادرا على انتزاع فرصة الحضور والاستمرار، وهكذا كان شأن الشعر الذي كتب بطريقة مغايرة والذي لم يجر إجماع حينذاك على مصطلح لتسميته فقد وصفته نازك الملائكة بأنه لون جديد وأسلوب جديد<sup>(2)</sup>، وسماء السياب شعراً متعدد الأوزان والقوافي<sup>(3)</sup>، وقال عنه شاذل طاقة انه شعر كتب على نسق منطلق، اذ يؤكد انه جرب في عدد من قصائد ديوانه الاول "على نسق منطلق لا يتقيد بقافية موحدة ولا يلتزم عددا معيناً من تفعيلات البحور إذ تجد في البيت الواحد تفعيلية او تفعيلتين ولعلك تجد في اخر خمسة، وفي اخر اكثر او اقل"، ويواصل موضحاً أن هذا الشكل الجديد "ليس مرسلاً ولا مطلقاً من جميع القيود، ولكنه يلتزم شيئاً وينطلق عن أشياء"<sup>(4)</sup>،

ويحاول شاذل العمل على تأصيل الشكل الجديد بقوله: "ولعل من حق الفن ان ننكر ان هذا الضرب ليس مبتكرا لأن جذوره ممتدة في الشعر الاندلسي، وكان شعراء الأندلس موحين به الى شعراء المهجر الذين نظموا فيه وأبدعوا أيما إبداع"<sup>(5)</sup> ولسنا هنا بصدد محاوراة التأصيل، لكن التسمية التي شاعت حينذاك في الميدان الأدبي والنقدي هي مصطلح الشعر الحر الذي يؤكد انفتاح النموذج الجديد رؤية وشكلا معا، والذي تغلب عليه فيما بعد مصطلح (شعر للتفعيلة) الذي يعبر عن مرتكز الشكل الجديد (شكلا) إذ يضعه في وصفه الدقيق من الجذور الأصلية لمصطلحات العروض العربي الذي وضعه الخليل، ومن التحول عن بنية الشطرين إلى التفعيلة، وبما انه لا فصل بين الشكل والمضامين فان أي تطور حقيقي سيكون في الرؤية أولا وفي الشكل ومضمونه معا مما أدى فيما بعد إلى تحولات مهمة في فعل الكتابة ذاته إذ تحولت من الأحادية إلى التعددية ومن الذاتية إلى الدرامية ومن الأقبية إلى التشكيلية التي لم تعد القراءة للتفسيرية قادرة على الوفاء بالكشف عن دواخلها بل صار للتأويل ضرورة من ضرورات تلقاها ..

كان شاذل طاقة إنن واحدا من رواد هذه الحركة الشعرية الجديدة في وعيه بضرورة التجديد التي طرحها في المقدمة المشار اليها وفي النماذج الشعرية التي قلمها مبكرا فديوان (المساء الأخير) هو الديوان الرابع في هذه الريادة مع الملائكة والسياب والنباتي فقد كتب قصيدة التفعيلة معهم في وقت مبكر، وكان على تماس شديد مع الحلقة التجديدية الأولى في دار المعلمين العالية عام 1947 كما يؤكد الشاعر راضي مهدي السعيد، وأنه دخل في أول مغامرة عروضية سبق بها الرواد حسب الدكتور خالد علي مصطفى والدكتور مالك المطليبي<sup>(6)</sup>، والباحثون في قضية ريادة شعر التفعيلة يكادون يجمعون على كون طاقة من الرواد الأوائل في هذه

الحركة وليس من الجيل الثاني كما عده بعضهم، فقد التقى السبب وتحديث عن موهبته وأثره، كما قال عنه السياب إن شاذلا شاعر كبير<sup>(7)</sup>.

لكن شاذل طاقة لم يأخذ حقه من الدراسة التي يستحقها في ميدان ريادته في التجريب العروضي الذي كان له فيه من السبق ما تؤكد قصائد ديوانه الأول المكتوبة على الشكل الجديد من جهة وزمن القصائد التجريبية لزملائه الرواد الذين كتبوا بعده بسنوات، والتي نبه عليها الباحثون في المصادر المشار إليها سابقا، وعليه يمكن ملاحظة الآتي:

1 - ان مقدمته لديوانه (المساء الأخير) هي الورقة التطويرية الثالثة إلى جانب مقممة نازك الملائكة والسياب فقد صدر ديوانه الأول (المساء الأخير) في 20/ 7/ 1950 وهو وقت لا يبعد الا بأشهر معدودة عن ديوان نازك (شظايا ورماد) الصادر عام 1949 ومقدمتها المطروحة في ذلك الديوان التي نظرت فيها للشعر الجديد، وديوان السياب (أساطير) الصادر عام 1950، مع مقدمته التي أكد فيها توجهه نحو التجديد، كما صدر ديوان البياتي (ملائكة وشياطين) في آذار 1950، الذي طرح فيه قصائد جديدة على المنوال نفسه، وقد طرح شاذل في ديوانه الأول ذاك النموذج التفعيلي مع العمودي مخترقا الأجواء التقليدية السائدة ومغامرا عروضيا سابقا داخل حركة التجديد ذاتها، تلك الحركة التي جسدت مبدأ مهما في الفن والأبداع هو ألا ثبات يمكن أن يخلد لأي صيغة شعرية أو فنية لأن للصيغ اقتراح العصور التاريخية والاجتماعية التي لا تعترف بقداصة الأطر الأبداعية ولا دوامها، مؤكدة أن صيغة التعبير الجديدة هي صيغة العصر الحديث مثلما كان للشعر العمودي هو صيغة العصور السابقة<sup>(8)</sup>

مما يسجل له الحق في الريادة، ويكرس اسمه شاعرا من رواد حركة الشعر الجديد مع نازك والسياب فضلا عن أهمية طروحاته في مقدمة (المساء الاخير)، وعليه فإن مقدمة شاذل مع مقدمتي الملائكة والسياب تعد من أقدم الوثائق النقدية المهمة التي طرحت شعر التفعيلة نموذجا شعريا جديدا وبررت حضوره في تلك المرحلة بالذات، لأنها دعت للتجديد وضرورة التجاوز، إذ سجلت مقدمة شاذل انحيازه للحركة الشعرية الجديدة وديفاعه الحار عنها، وهو انحياز لضرورة تحديث الحياة العربية واقعا وحضارة وثقافة وفنا وفي كل مناحي الحياة، وقد سبق الكلام عن أهمية هذه المقدمة وتحليل الدكتور عبيد لها في محور الريادة.

2- كانت البحور الصافية هي الفضاء الذي كتب به الشعراء شعر التفعيلة كما دعت لذلك الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، لكن شاذل طاقة كتب قصيدة (انطلاق) في ديوانه الأول معتمدا على موسيقى الخفيف وهي اول قصيدة تفعيلة تكتب بإجماع النقاد على بحر مركب من تفعيلتين ويعود تاريخ كتابتها حسب تاريخ نشر الديوان الى المرحلة السابقة لصدوره وكما حددها شاذل في حديثه لعاصم الجندي ما بين 1948-1950، بينما كتب السياب اول قصيدة له على بحر مركب عام 1957 وهي قصيدة (ثعلب الموت)<sup>(9)</sup>، وفي قصيدة (انطلاق) أفاد فائدة قصوى من تفعيلة (فاعلاتن) التي أغرم بها شاذل فكان بحر الرمل حسب احصائية كاظم صليبي العائدي قد احتل المرتبة الاولى من بين البحور المعتمدة في قصائده التفعيلية لما في هذه التفعيلة من حركية توفرها الانسجامات الناجمة عن

زيادة الحركات على السواكن مما يسفر للقصيدة نشاطاً وانسياباً  
حيوياً<sup>(10)</sup>.

سوف أنسى فلا تعيدي عليّ ..

تكرياتي...

ودعيني وانت بين يدي ..

انهلُ السحر من شفاك حيا ..

وإذا ما جننت .. واختبأ البدر وراء الدجى يخبئ شيا

فانكريني ..

واعلمي انه سيطوي حياتي

وشجوني ..

اذ نجد انه اعتمد في الأسطر القصيرة ذات التفعيلة الواحدة على (فاعلاتن) وحدها من بحر الخفيف دون اللجوء الى تكرار (مستعلن) وهو يفعل ذلك معتمداً على نشر النغم العام لفاعلاتن كقاعدة إيقاعية للنص بينما يلجأ الى مستعلن للتلوين والمغايرة إنقاذاً لموسيقى النص من الاستسلام للرتابة، وتجدر الإشارة الى انه لوّن البحر الخفيف في هذه القصيدة فمرة جاء بالشطر الواحد كاملاً وأحياناً قليلة بالشطرين، ثم يذهب الى التفعيلة مرة أخرى، لكنه في كل الاحوال كرر فاعلاتن وحدها في الأسطر القصيرة عبر النص كله وبين آونة وأخرى<sup>(11)</sup>.

3- التداخل للعروضي: هو تداخل وزن بحر شعري في بحر آخر ضمن القصيدة الواحدة، وهو يختلف عن ظاهرة التنوع بين بحرین أو أكثر، ذلك التنوع الذي يجري في قصيدة المقاطع<sup>(12)</sup>، لأن التداخل يرد داخل تشكيل القصيدة ولذلك يقول المطلبي، شاذل طاقة أول شاعر أقدم بوعي (وهو

دارس العروض) على تجربة مزج الأبحر والمقصود بالمزج هنا كما نفهم من السياق هو تدخل الأبحر في القصيدة الواحدة فقد كتب قصيدته (غضب) على بحري المتدارك والخفيف مفيدا كذلك من الأنسجام القائم بين بنية تفعيلات البحرين<sup>(13)</sup>:

اصعدي للسماء  
واهبطي للتراب ..  
لم يكن لي رجاء  
في الهوى والعذاب ..  
فاغضبي واحنقي وعودي إليّ  
بعد حين ،  
وابعثي حبنا، وجودي عليّ ،  
بالشجون ..  
انا لا أفهم العيون  
والمنى الحالمات ..  
فاجهلي من اكون  
واغضبي يا فتاة ..

والملاحظ هنا ان المزج أو التدخل العروضي بين بحري المتدارك والخفيف لم يحدث نشازا كذلك لما بين البحرين من تقارب وانسجام في التشكيل، فالنص ينعطف من رتبة المشاعر في غياب الرجاء وشحوب الأمل مع المتدارك، الى الصعود بالنبرة مع الأمر بالغضب والحنق مع الخفيف.

4- لكن التداخل الأهم حدث في قصيدة (انتصار أيوب) التي اعتمد في وزنها على ثلاثة بحور هي المديد والمتدارك والرمل ومتأمل تفعيلات هذه البحور سيجد ان بينها انسجاما بنيويا كذلك، إذ تركز جميعها على فاعلن كنواة إيقاعية، ثم يُزاد عليها سبب خفيف نهاية التفعيلة لتصبح فاعلاتن في الرمل، وهذه التفعيلة ذاتها تشكل في المديد ثلثي البحر مما يؤكد الخبرة العروضية للشاعر ومعرفته الدقيقة بطبيعة التجاوب النغمي، وفي أي المتجاورات من التفعيلات يمكن حدوثه، فهو يستهل القصيدة بوزن الرمل..فاعلاتن<sup>(14)</sup>:

ثم مرت...

سنوات ومجوس النار في الوادي يصلون لفحمة ..

وأرنت ...

فجأة في الأفق نجمة ..

ذاتُ اللون حبيبة .

ان تتابع فاعلاتن في المقطع ينسجم وتتابع السرد لكنه حين يأتي على خبر الموت ينكسر التتابع المتواصل ب: فاعلاتن فيتهدج خبر الموت وأساه بتفعيلة فاعلن لينتقل الإيقاع من الرمل الصافي الى المديد المركب بتقديم الحدث نحو وقائع جديدة:

مات أيوب فقل للحراني:

أهل ودي اشربوا الصبر كأسا فكأسا ،

لا تثوروا..لا تنموا للزمانا ،

ان هول الردى ليس أقسى،

يا حزاني، من شقاء الحزاني. !

وفي المقطع الثالث يتجلى التداخل العروضي في أبلغ صورة، يقابله تداخل للزمن في السرد، فيعد أن أعلن السارد عن موت أيوب في هذا المقطع يعودني المقطع اللاحق ليخبر عن مواصلة المحنة وهو يرقى إلى الموت جسورا، مفيدا من تقنية الاستباق، مبتكنا ببحر الرمل ومنقلا بانسياب إلى المتدارك منتهيا بالمديد في مهارة تركيبية عالية تتجاوب والانعطافات السردية للدلالات من حدث إلى حدث جديد:

ومضى أيوب في محنته يرقى إلى الموت جسورا

ومدى الطاعون تقري قلبه، تذرو البثورا ..

في الشرايين وتحلل جروحه ..

والردى يمتصُّ روحه

والعذارى يبكين في غابة من نخيل :

عاصفٌ مرزمٌ لفنا الجهم دامي السيول

يا اله الضعفاء ..

والمساكين .. وكل الأشقياء

ربنا إن المنايا تجيش ..

ربنا ..

خلَّ أيوب المسجى يعيش ..

خله ولتستبحنا الجيوش ..

ولا يخفى ما في هذا التداخل من تلاؤم إيقاعي يصدر عن رؤية تتسم بسوعي موسيقي يتصف بالقدرة على التمييز بين البحور القادرة على إحداث انسجامات



هرمونية فيما بين تفعيلاتها، فتفعيلات البحور الثلاثة التي شكلت إيقاع القصيدة الخارجي هي:

1 - الرمل: فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

2 - المديد: فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن

3 - المتدارك: فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

وإذا علمنا أن علة الحذف تدخل على أعاريض الرمل والمديد وأضربهما لتصبح (فاعلا) التي تساوي في رموزها المقطعية ( \_ ب \_ ) رموز مقاطع تفعيلة المتدارك (فاعلن)، أدركنا دقة وعي الشاعر طاقة بعلم للعروض وببواتره الشمولية التي تجمع بحوره المؤسسة على بؤر نغمية تتقارب مرة وتتباين أخرى، كما أدركنا الحس الموسيقي المرفه الذي كان يخطط من خلاله عملية المزج أو التداخل العروضي إذ أن هذه البحور الثلاثة تنطلق من تفعيلة تأسيسية واحدة هي (فاعلن - ب-) التي لحقتها زيادة الترفيل كما سبق القول لتصبح (-ب-) ولذلك كان الانسجام الإيقاعي هو المهيمن على روح القصيدة بالرغم من اشتراك ثلاثة أوزان في تشكيلها، فهي قصيدة مارست تجربة عروضية مركبة ومتداخلة لأنها:

أ- استعملت البحر المركب وهو المديد في كتابة قصيدة التفعيلة وهذا أمر يعد خارجا على القاعدة العروضية آنذاك وقد نهت عنه الملائكة في تنظيراتها للشعر الجديد.

ب- دخلت بين بحرین صافيين هما الرمل والمتدارك في نص شعري واحد.

ج- مزجت بين البحور الصافية والبحر المركب -المديد- لأخراج قصيدة واحدة ذات تجريبية واعية وضرورية لفتح البحور على بعضها في النص الواحد بما تحتاجه الدلالة، يقول الدكتور علي جعفر العلق:

"إن قصيدة (انتصار أيوب) تكشف عن قدرة عروضية كبيرة، بل تكشف عن ذهنية تركيبية قادرة على النظر إلى القصيدة في مستويين من مستوياتها.. المستوى الإيقاعي للتجربة والمستوى التعبيري<sup>(15)</sup>."

د- إن الانعطافات الوزنية من بحر إلى بحر لم تكن مصاحبة حسب، بل كانت موازنة وداعمة لانعطافات دلالية واضحة في النص مما يؤكد أن تجريب الشاعر كان مدروساً، وهذا ما يشير إلى ثراء العروض العربي وغنى طاقاته عبر الزمن.

وتؤكد هذه القراءة مع الدكتور المطايع أن النمط العروضي المتداخل في العروض العربي بحاجة إلى عناية خاصة في الدراسات العروضية، وأن شاذل طاقة هو أول شاعر وضع أساس النمط المزجي في عروض قصيدة التفعيلة، والذي أدى بعد ذلك إلى الإيقاعية في القصيدة الحديثة التي تطرح القصيدة بكل ثغراتها كإيقاع واحد...<sup>(16)</sup> والتي تطورت فيما بعد إلى مزج أكثر من ثلاثة بحور وتداخل تفعيلات متباينة في النص الواحد دون أن تتأثر هذه الظاهرة ما تستحق من تحليل وتقييم.

5- إنه تجرأ على ما كان سائداً في زمنه وفي شعر زملائه من اعتماد الحد التفعيلي الأقصى للسطر على أربع تفعيلات، فكتب بخمس تفعيلات من الكامل في ديوان (المساء الأخير) وفي قصيدة (المساء الأخير) ذاتها:

قد كان لي قلب وأحلام وآمال كبار

وأنتي المساء، فلم يدع شيئاً أعيش على مناه ولا انتظار..  
وفقدت نفسي يوم رحس أجوب، أبحث في القفار

ففي المطر الثالث من هذا المقطع (وأتى الممساء...) خمس تفعيلات ضربها فيه تذييل: (متفاعلان) وروبيها مقفل بالسكون للمسيوق بالرديف مما يعبر عن لوعة انتظار طويل ومكتوم لا حركة تطلقه للخارج فتخفف من ثقل معاناته . وكذلك يفعل في قصيدة (السر للضائع) على المتقارب، مما يدل على تجاوزه النسق الرباعي المرتبط بالشعر العمودي في معظم بحوره كما أنه أكثر من النسيقين الأحادي والثنائي وذلك خروج آخر، هدفه كسر الرتابة الإيقاعية للأنسايق الثلاثية والرباعية حين تتوالى على غرار واحد، ونجد هذين النسيقين في قصائد: (حصاد النار) (لن أعود )، (السر للضائع)، (أغنية الكوخ)<sup>(17)</sup>.

دعي الليل يبحث عن سره

وراء الصخور ..

وخلف الغمام

.....

ويبحث من طية الصدر سر الوجود

فلم يكن للشعر غير ظلال الشجن

إذ نجد نمطي التفعيلات الثنائي والخماسي حاضرين في المقطع

من المتقارب- مما يؤكد نزوعا نحو اكتشاف القدرة العروضية على ارتياد أنماط جديدة من التشكيل .

6 - وظف شاذل في البحور الصافية ظاهرة عروضية قلما استخدمها السياب

ونازك إلا في أضيق الحدود، فقد استثمر جميع أضرب البحر الكامل

الصحيحة والمقطوعة والحداء والمذيلة والمرفلة، على حين لم يستخدم

السياب في قصائده الحرة على الكامل لضرب المقطوع قط، ولم يستخدم

الضرب الأحذ إلا في موضعين فقط في قصيدته: (السوق القديم )، أما قصائد البحر الكامل في ديوان (المساء الاخير) فتجد فيها شيوع الضربين الأحذ والمقطوع فضلا عن الأضرب الأخرى المعتادة ففي قصيدة (المساء الأخير) مثلا ورد السطران الرابع والخامس على الضرب الأحذ<sup>(18)</sup>:

1 - أنسى .. وهل تسمى الربيعَ الفضَّ أزهارُ الرياض؟!

2 - وإذا نسيت فهل أكون سوى صدئٍ في القبر غاض؟!

3 - أنسى .. أكفر بالجمال وبالخلود؟

4 - رحماك يا ربُّ ..

5 - لم يبق لي قلبٌ

ومما لا شك فيه أن أي حذف في التفعيلة يعمل على تكثفها، وأن التكتيف سمة شعرية تختزن باقتصادها اللغوي طاقة دلالية أقدر على الإيحاء فالحذف هو حذف الوزن المجموع برمته من تفعيلة الكامل لتغدو (متقاف ب - )، كما ورد الضرب الأحذ نفسه في قصيدة (حصاد النار) في السطرين الثالث والرابع من المقطع:

1- ما ألت غير سراب

2- لا شئ غير سراب

3- في عالم ثاني

4- في ركن بستان

5- بين الحسان الحور والغيد

6- وعلى أغاني الناي والعود ..

واستعمل الضرب المقطوع في قصيدة (المساء الأخير) ولقطع هو إسقاط ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله مما يحول التفعيلة الى متفاعل في السطر الأول من المقطع:

ويلي، أنسى في العذاب عذابي..

في ذلك الوهم الجميل ..

أو ذلك الحلم الطويل

أو هذه عُقبى الحياة .. ؟

وأكثر منه في قصيدة (حصاد النار):

سأراك لكن من يقول أراك ..

ما أنت غير مراب ..

لا شيء غير سراب..

وإذا أتى زمن الحصاد

لم يلق غير رماد

لا شيء غير رماد ..

لا، لا تروحي ..

مري باصبعك الجميل على جروحي ،

أو تمتمي ..

وتبسمي ..

تشفى جروحي ..

حيث يفيد الشاعر من ثنائية التفعيلات في الاسطر، ومن توظيف علة القطع في أضرب تفعيلة الكامل منعطفاً من التعبير بكتلة التفعيلة السالمة في

الكامل (متفاعن ب ب - ب -) الى إطلاق التفعيلة المقطوعة (متفاعل ب ب - -  
التي لا ترد عليها إلا في الأضرب.

7- أفاد من التكوير في القصيدة التفعيلية، هذا التكوير الذي قررت الشاعرة  
الملائكة في تنظيرها لشعر التفعيلة "أنه يتمتع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا  
يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد سطرا مندورا، وهذا يحسم الموضوع"<sup>(19)</sup>،  
لكن تكوير هذه القصيدة يختلف عن تكوير البيت العمودي، لأن تكوير العمودي  
يتشكل باقتسام المفردة بين الشطرين، فيكون جزؤها الأول في نهاية الشطر الأول  
وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني، بينما التكوير التفعيلي يعتمد على اقتسام  
التفعيلة فيكون جزؤها الأول في نهاية سطر وجزؤها الثاني بداية السطر الذي يليه،  
ولهذا التكوير وظائف دلالية لعل أهمها التواصل والاستمرارية في الأداء مما يعمل  
على تماسك النص وإدامة جذب المتلقي لأتمام الدورة الكلامية، مما جعل الشعراء  
الرواد يفيدون من امكانياته، وعمل الجيل الثاني على تطويره واستثمار طاقاته  
بحيث غدت القصيدة كلها مدورة دورة كاملة على يد حسب الشيخ جعفر مثلا، مما  
يؤكد أن منع الملائكة لم يكن موفقا ولا فنيا في هذا المجال، ونجد التكوير يحدث  
لدى شاذل بين أكثر من سطرين<sup>(20)</sup>:

يا طفلة العينين ...

من ألقى عليك ظلال أمسية كنيية

من روع الصدر للصغير

وأرق الذكرى،

ومزق أمنياتك يا حبيبة ..

من غال أحلام الطفولة واستباح ..

...

الأمنيات

ورفرق الظل للكئيب بمقلتك ،

من أين أنت

ومن أتى بك يا غريبة ..

اذ يتشكل التدوير بين سطرين أولاً ثم بين ثلاثة، فثلاثة، فمسطرين، وينتشر على جسد النص بهذه التشكيلات متجاوبا متجاوبا دلاليا وتنظيميا مع الاستفهام المجازي الذي حمل أكثر من دلالة منها الإنكار والتوجع والترحم.

8- وإذا كانت معظم إيقاعات العروض العربي تنتمي الى أصل واحد فان

الفرق بين بحر و بحر إنما يعود الى المغايرة في موقع الاسباب من

الأوتاد قديما وتأخيرا، وموقع الفواصل من الأوتاد كذلك، من هنا يكون

الشاعر شاذل طاقة قد قدم النموذج للتطبيقي على ذلك قبل أي شاعر من

شعراء الشعر الحر في العراق والوطن العربي، وهذه بلا شك ميزة

تحسب له وبها ينفرد عن غيره بعيدا عن البحث في الجانبين التخيلي

والتعبيري كما يؤكد الدكتور خالد عي مصطفى<sup>(21)</sup>.

9- التناوب.. هو الجمع بين الشكليات العمودي وشعر التفعيلة في قصيدة واحدة

سعى الى استثمار أجمل ما فيهما من طاقة إيقاعية تخصيصا لشعرية النص

ولجمالية تلقيه معا، ففي قصيدة (لا نقولي انتهينا) يناوب شاذل بين البحر

الخفيف الذي شكل وزن المقطع الأول عموديا وبين المديد في المقطع

الثاني<sup>(22)</sup>:

لا نقولي انتهى الطريق الى ميناء فينا ...

ولا نقولي: انتهينا..

نحن أدرى بما سقيناً من العار ...

وأدرى بما أدير علينا ..

لينتقل الى المتدارك في المقطع الثاني الذي كتب على الشكل التفعيلي حين  
ينعطف من سرد حدث الكارثة العربية الى استفهام يموج بالتوجع مما جرى مؤكداً  
الإشارة الى نتائجه الجارحة، إذ تتغير نبرة الإيقاع من ذلك الألم المشوب باليأس  
الذي يتسع له طول البيت العمودي الى نبرة الغضب العاصف التي عبر عنها  
بالنمط التفعيلي:

من صبّ الملح على جرحك مريم ..

من فجر في قلبك نابال الأحران

ومن اغتال ربيعك يا عزراء ..

فليغضب، فليغضب أحمد ..

ولتحنز مريم ولقبة ..

والملاحظ ان شاذلاً حتى في هذا التناوب بين الشككين يبدو حريصاً على  
الانسجامات النغمية بين البحور التي يشكل بها قصيدته الواحدة ولذلك جاء  
بالعمودي على الخفيف:

فاعلاتن/ مستعلن/ فاعلاتن،

وبالتفعيلي على المتدارك: فاعلن التي تتصل بعلاقة بنيوية مع فاعلاتن مما  
يؤكد سعيه الى خلق انسجامات جمالية لا نشوز فيها داخل القصيدة.

10- إن جرأة شاذل في التجريب العروضي وخروجه على تعليمات الشاعرة

للملائكة بضرورة التزام البحور الصافية وتنظيراتها في ذلك وهي

الأكاديمية للوحيدة بين أولئك المبدعين الرجال تؤكد وعياً ومقدرة على



التطبيق الأبداعي في حقل التجريب لأن التجريب يتحول الى نوع من العبث حالما ينطلق بعيدا عن مرتكزاته الأساسية .. الوعي والقدرة الفنية على مراعاة الجانب المعرفي.

11- ينسم شعره العمودي والتفعيلي بالحركية والتنوع في الأوزان فقد ضمت مجموعته الكاملة تسعين قصيدة.. تسع وثلاثون منها عاى الشعر العمودي وسبع وأربعون على الشكل التفعيلي بينما كتبت القصائد الثلاث الأخرى على التناوب بين الشكلين ووردت قصيدة نشر واحدة في المجموعة.

لقد كتب شاذل شعره العمودي على البحور المركبة والصفائية ،اذ كتب على الطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والمجثث ،و كتب على البحور الصفائية الكامل والرملي والمتقارب والمتدارك والرجز والوافر والهجج، وبلغت القصائد المكتوبة على البحور المركبة إحدى وعشرين قصيدة احتل البحر الطويل المرتبة الأولى فيها إذ كان مجموع قصائده إحدى عشرة قصيدة.

أما شعر التفعيلة فقد كتب شاذل اثنتين وأربعين قصيدة منه على البحور الصفائية ذات التفعيلة الواحدة وهي حسب تسلسل حضورها: الرمل والكامل والمتدارك والرجز والمتقارب والوافر، كما كتب القصيدة ذات البحر المركب من الخفيف والمديد والسريع، والقصيدة المتداخلة البحور التي تداخل فيها أكثر من وزن كما مر سابقا، فضلا عن كتابة القصيدة ذات التناوب بين الشكلين<sup>(23)</sup>.

من مخطط المنتج الشعري المبين اعلاه تبدو لنا سعة الافق الموسيقي للشاعر وفنرته العروضية على توظيف اكبر عدد من البحور في تشكيل قصائده والإفادة من استثمار طاقاتها النغمية. ولا بد من الإشارة أخيرا إلى أن الإيقاع في الشعر

بمختلف أشكاله ودلالاته وتسمياته وحقوله، ستظل له مكانته الخاصة التي هي ملازمة للشعر والفنون الأدبية عامة ملازمة وجودية، ومن الواضح أن منهج هذه القراءة لن يتسع لتقديم صورة مشهدة كاملة لإيقاعات البحور والأوزان التي كتب فيها الشاعر نصوصه وطرائق إنتاجها لدلالاتها الشعرية التي تتباين من نص لآخر على أهمية ذلك، وكيف يتسع الوزن الواحد لدلالات متعددة قد تصل حد التناقض، وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة تؤيد هذا الطرح، ولن نتسع هذه القراءة كذلك لطرح واقع التوازيات والتوازنات والتجمعات الصوتية التي توفرت عليها تلك النصوص، والتي لعب فيها التكرار بكل صيغه وألوانه لعبته الشعرية الأثيرة، وحسبها أنها نكّرت مع من ذكروا من المنصفين بأهمية الدور الريادي لشاذل طاقة في المجال العروضي لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في العراق والإشارة إلى ضرورة إعادة الحق لرواد آخرين كان لهم دورهم في إرساء الشكل الجديد والعمل على تطوير الرؤى الفنية التي كتب بها وفتح مدياتها على أفق أكثر سعة ورحابة.

## الريادة وقصيدة النثر:

ونحن نتأمل قصيدة (الى مثرية)<sup>(24)</sup> وهي قصيدة النثر الوحيدة في المجموعة الكاملة يبدو التساؤل مشروعا، كيف لم ينتبه الباحثون الى أهمية هذه القصيدة في الريادة الفنية لقصيدة النثر العربية ولماذا لم يسجل شاذل طاقة مع الرواد الذين كتبوا هذا الجنس الأبي مع أن نصه نُشر حسب التاريخ المثبت على القصيدة في 10/ 9/ 1953 وهو منشور بهذا التاريخ في وثيقة ثقافية هي جريدة النضال الصادرة في مدينة الموصل/ العراق، وهل يعد الكم التراكمي هو المعيار الوحيد للريادة، أم أن الرؤيا التجديدية والسبق الى الجديد، والوعي بضرورة المفارقة والتتويج على هذا الوعي والإيمان بحوارية الأشكال هو المعيار المهم في هذه القضية؟؟

يحدد انسي الحاج بداية الممارسة الواعية لهذا الشكل عام 1958<sup>(25)</sup>، ولا شك انه يقصد بالواعية تلك الممارسة التي صاحبها التطوير، لكن التطوير للنماذج الإبداعية لا يمكن اتجاذه الا بدراسة المنجز الإبداعي الخاص به وتوصيفه وتأصيله وتعليل وجوده، والحق يقتضي الرجوع الى كل ما كتب في هذا الجنس سابقا للمرحلة ذاتها ولو فعل الباحثون هذا لكانت قصيدة شاذل من النماذج الرائدة لهذا الجنس ففي حين نشرت قصيدة شاذل عام 1953 فقد نشرت نماذج لقصيدة النثر لمحمد الماغوط عام 1959 في مجلة المجلة تحت عنوان (حزن في ضوء القمر) التي تنبّه لها أعضاء تجمع شعر وكتبوا على غرارها وكان انسي الحاج أول من انتبه لها واصدر مجموعته (إن) ثم تبعه ادونيس وبقية الشعراء<sup>(26)</sup> ولكن شاذل طاقة لم يكن يشغله أي أمر ذاتي حتى إن كان هذا للشاغل حقا فنيا له، ولم يُنسب اليه أي مطالبة بحقوقه في الريادة ولا اظن حسب علمي ان احدا من النقاد العراقيين

انتبه لاهمية قصيدة (الى مثرية) في ذلك الوقت المبكر ولذلك لم نجد نكرا لها مع ما كتب من نماذج مبكرة من قصائد النثر، والذي أراه مهماً هنا هو تأكيد ادراك الشاعر لقيمة التجديد بالأشكال والأنواع في الآداب والفنون، ووعيه أهمية التعبير واللعب على عنصر التنويع وحركيته فهو يدرك أهمية القيمة الحركية لفنية اللغة، كما يدرك أهمية القدرة على تنويع الأشكال الشعرية التي تحتضن تجارب الفنان ولذلك كتب الشعر العمودي الجزل وشعر التفعيلة ودخل بين البحور وكتب هذه القصيدة النثرية فضلاً عن مقدمته التطويرية ومقالات أخرى مهمة في الأدب والنقد والثورة والمجتمع منطلقاً من كون الواقع والتفاعل معه هو مصدر الأفكار ومنبعها الذي لا ينضب، فالإنسان يدرك الأمور أولاً ثم يجرد لها أفكاراً.

ان كتابة شاذل لهذا النص في ذلك الوقت المبكر يعد ريادة حقيقية، لأن فيه من اللعب باللغة والتنويع بال تكرار والعمل على مغامرة المواقع للكتل المكررة ما يلفت الانتباه، مما وفر للقصيدة أكثر من لازمة اشغلت على المقاطع التي امتد عددها إلى عشرة، مما وسع أفق النص لقبول التلوين وتوسيع مدى المغامرة الفنية لتأكيد المهارة الشعرية والقدرة على الانتقال بالشحنات التي يولدها التكرار عبر المكون الواحد او المتشابه وامتدادها من سياق الى سياق في مظهرات منحت النص بدائل مهمة عن الوزن كما منحت الدلالة حركية عوضتها عن تركز الإيقاع في التفعيلات.

ان قصيدة النثر التي افترقت عنصراً مهماً من عناصر الشعرية العربية الذي هو الوزن العروضي عبر عصورها التاريخية، كانت بحاجة ماسة الى ان تصنع معاييرها الخاصة بها، وكانت مثابرة الموهوبين من الذين تحمسوا لها جديرة بأن تكرر هذا اللون جنساً مهما في عملية تطوير الأشكال، جنساً يشغل في حقل هذه

الشعرية لأن وجود شكل جديد لا يزيح الأشكال الأخرى بل يعمل معها بانفتاح تعددي يؤكد رحابة الفن وسعة أفق الأبداع وخصبه، لاسيما وأن الشعرية العربية تنسم بالمرونة والتوثب ولذلك تعايشت فيها الأشكال الشعرية من الجاهلي وعبر الموشحات حتى اليوم، ولم يعمل شكل على إزاحة شكل آخر، فاللغة العربية بثرائها وغناها وسعة مجازاتها وقدرتها الترميزية العالية قادرة على منح الموهوبين الفرص كي يحققوا إبقاعات خاصة لقصيدة النثر من خلال إتقان اللعبة اللغوية، فالبنية تتألف عادة من عناصر مترابطة ومشبكة مع بعضها وفقا لقوانين تصفي على المجموعة كلها خصائص قد تتغير لكنها حتى في مغايرتها تستقل داخل نظام البنية العام نفسه، كونها نسقا من التحولات له قوانينه الخاصة، ويزداد ذلك النسق ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحولات نفسها دون الخروج عن حدود نسقها، فلا بد لكل بنية إذن من الاتسام بخصائص ثلاث: الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي، والمراد بالكلية أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة لنسقها ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق الى ارتباطات تراكمية، بل هي تصفي على الكل خواص المجموعة، فالمهم هو العلاقات القائمة بين العناصر المنوط بها عمليات التأليف والتكوين باعتبار الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، أما التحولات في التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق والخاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، فهي في حركية دائمة لأن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تتقبل من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته، فمن المؤكد وجود علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير، أما التنظيم الذاتي فهو قدرة البنية على تنظيم نفسها بنفسها على وفق عمليات منتظمة هي قوانين الكل

الخاص بهذه البنية أو تلك، ولا بد من الإشارة هنا إلى تأكيد ليفي شستراوس أن أي تحول لعنصر من عناصر البنية من شأنه إحداث تحول في عناصر البنية الأخرى، ومن طبيعة البنية أنها تستجيب بمرونة لواقع التغيير الجديد وتتكيف له من خلال وعي بأن للبنية انتظاما ذاتيا لا يحتاج لما هو خارج عنها<sup>(27)</sup>، وهذا الانتظام هو الذي يميز ما هو أدبي من سواه، وأرى أن هذه القصيدة التي كان كاتبها واعيا بأهمية المغادرة والمغادرة، وعبر أكثر من تلوين في حركية تشكيلها وفي لعبة التكرارات التي أتقنت فن التحول الرشيق، يدرك الحيوية الفنية المتأنية بفعل ذلك التلوين، فهذه القصيدة النثرية حين غادرت الوزن فإنها استطاعت أن تخلق نظامها الفني الخاص بها لأن حركية الإيقاع الداخلي المرتكزة هنا على التكرار إنما تتحرك بشحنات زمنية تقضي إلى حركية دلالية وهذه الحركية الفنية التي تصدر عن فن المبدع تقضي إلى تشكيل جمالي لدى المتلقي، لكن هذا الزمن يختلف في الإيقاع الداخلي عنه في العروض لأنه في الثاني يمتلك قوانين تشغيلية شبه ثابتة لا يحرف بها أوكسر ألقها غير الزحافات والعلل بينما يكون في إيقاع قصيدة النثر أكثر مرونة وتحولا، كونه لا يمتلك معايير ثابتة أو مقننة ولذلك غذا ساحة نزاع عنيفة تراوحت فيه الآراء بين افتراضه موجودا يتخلل العمل دون نمطية أو قوالب ثابتة وإنكار وجوده ووصفه بأنه وهم أو أسطورة يتوسط المتحمسين والمنكرين رأي ثالث يقول إن وجوده مرهون بتغيير بنية العقل الفكرية والثقافية والنفسية<sup>(28)</sup>، لأن الإيقاع هنا يتوزع على مفاصل عدة فهو انسجام صوتي بين جرس الكلمات ودلالاتها حينما وتلازم بين الحركات والسكنات وما ينتجه من اتساق بين الألفاظ على محاور التأليف حينما آخر،

وهو التوازنات والتقابلات والتوازنات التي تنشأ على وفق نظام خاص هو النظام  
الذي يُبنى عليه النص:

انا لا املك الا قلبي ..  
ولكن اهلك لا يكتفون به،  
فهم يريدون لعاشقك قلبا من ذهب ..  
أما قلبي فهو من لحم ودم...  
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسنة ..

••

جواهرك اللألاء يا حسنة ..  
سأطعمها إخوتي الصغار ،  
وستفرحين أنت دون شك ..  
ولكن قلبي سيبيكي  
ومع ذلك فأنت حبيبتي الحسنة

••

وهذا العقد الجميل يا حسنة  
الذي يزين تحرك المرمري ..  
سأداوي بثمره أُمي المريضة  
وستفرحين أنت دون شك ..  
ولكن قلبي سيبيكي ويبيكي ،  
ومع ذلك فأنت وأنا حبيبان ...

ان الشاعر يلعب على مفردات مركزية داخل كتل تركيبية كمفردة قلب النسي تتحول مواقعها النحوية فتتلون دلالات سياقاتها، ويعمل تكرارها على تركيز ايقاع القصيدة وتأكيد الدلالات المرادة من تكرارها كما ينشط التكرار بانواعه في تعزيز التماسك والتلاحم النسيجي للنص، هذا التلاحم الذي ينطلق من رؤية مركبة تدرك اهمية تكثيف الموسيقى الداخلية تعويضا عن غياب الخارجية التي يمثلها الوزن المفتقد، كما يخضع التكرار لما اطلقت عليه الشاعرة نازك الملائكة: القوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن الهندسي ففي كل عبارة نوع من التوازن الخفي الدقيق الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها<sup>(29)</sup>.

ان شاذلا يلعب بالتكرار في فضاء النص معتمدا على مغايرة مواقع التشكيلات النصية المكررة مضاعفا شحناتها، كما يلعب على لازمة: فأنت حبيبتي الحساء، ولازمة أخرى هي:

ولكن قلبي سيبكي، وعلى لازمة ثالثة هي:

وستفرحين أنت دون شك ...

وعلى لوازم أخرى تتحرك حركية حرة إلا أنها بالرغم من حريتها المتسمة بالدهشة تؤدي دورا تنظيميا للغة الشعرية<sup>(30)</sup>، فالأيقاع توظيف خاص للصوت في النص يظهر في تكرار وحدات صوتية في سياقات متماثلة أو متغايرة وبعد مديات زمنية منتظمة أو غير منتظمة بحكم الاتسجام مرة ومقاومة السكونية أخرى، ولذلك فان اللوازم التكرارية عبر المقاطع هنا لا تتسم بالثبوت أو بالتزام مدى زمني موحد، بل تدفعها حركية فنية الى المغايرة مع بعضها فضلا عن مغايرة مواقعها، فجملة :

ومع ذلك فأنت حبيبتي الحساء، ستغدو في واحدة من تجلياتها الراقصة :



ومع ذلك فانا وأنت عاشقان

اما لازمة: لماذا خدعتك يا حبيبتي، فستعطف من أسلوبية الاستهزام إلى الخبر المؤكد مرتين مرة بـ (اللام) وأخرى بـ: (قد) التي تفيد التحقق وهي تسبق الفعل الماضي لتغزو:

فلقد خدعتك يا فتاتي ...

وقيل النهاية يعمد الشاعر الى دمج سطرين اثنين في سطر واحد اذ يأتي السطران في المقطع الثامن:

ان قلبي سوف يبكي حينذاك كثيرا

ولكنه سوف يتعلم كيف ينسى ويموت

ليصيرا في المقطع التاسع:

أما قلبي فسأعلمه كيف ينسى ويموت ..

ومتأمل النص يجد أن اللازمة لاتجئ قبلية ولا بعدية وإنما تتوزع على جسد المقاطع فاللائظام الواعي هنا سيكون سيد الأنظمة لأنه سيشكل سياقه الخاص به، فالنظام بذاته لا يشكل دوما قيمة جمالية يمكن ان يكتسبها الشيء بإضفاء النظام عليه وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشيء نفسه<sup>(31)</sup>، ولذلك فقد لا تتوافق قراءتنا للشعر كليا مع رأي جاكوبسن بأن الشعر هو "المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية الى علاقة جليلة، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"<sup>(32)</sup> كونه ينطلق من موقف شكلائي، لأنه يبقى في الشعر الأصيل دوما ما هو خفي ينبض في أفاصي الإبداع النائية محرضا المتلقي على مقارنة النص من جديد بحثا عن دلالات لم تمسك بها القراءات السابقة فالنص المبدع قد يخفي بعض أسرارهِ حتى عن

مبدعه، مقاوما الزمن وغباره واندثاره معا. ولذلك كان من العصي على النقاد والدارسين تعريف الشعر تعريفا جامعا مانعا، لان فيه ما سيظل دوما كامنا يلتف بغلاثل غموضه الفني التي تزيد مثليقه إغراء بالمعاودة .

ان التكرار بكل انواعه يرد في هذا النص مستوعبا قوانين اللعبة حتى في تجمعاتها الصوتية، فالتراكم أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات او تجميعا متباينا لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة..... ويمكن للعلاقة الفونيماتيكية في كلمتين متقابلتين أن تتطابق مع التعارض الدلالي<sup>(33)</sup>.

ومن الواضح أن الإيقاع في النص الأبي لا يقتصر على الأصوات وحولها النغمية حسب وإنما هو هذا الانسجام الخلاق بين الأصوات وبين الدلالات المهمة في القصيدة. وعودة الى تأمل عنوان النص (إلى مثرية) نجد في مفردة مثرية التي تلتحم تياراتها الهابطة الى متن النص في صراع حاد يوجب تناقضا طاحنا بين ثراء الحبيبة بقيم الحب وصدقها وإثراء الأهل بالفعل الرباعي المزيد (أثرى) بكل ما هو مادي زائل، تلك المادية التي ألقت ظلالها على سلوكهم ورؤاهم وطرائق تعاملهم مع الحياة، ولذلك اختار الشاعر مفردة مثرية للإحالة على تحكم الأهل بإثرائهم معرضا، ومعرضا عن مفردة ثرية التي هي اقرب الى صفات الحبيبة المؤثرة والعارمة بقيم للتواصل، ذلك أن قيمها لا تمتلك قدرة على صنع قرارها المطلوب ولذلك غلب النص قيم الأهل وقرارهم عليها، فألحق بها الميم الزائدة التي حولت الصيغة من فعيلة بأصل صفة الثراء في صيغة الصفة المشبهة، الى مفعلة بأنية الإثراء ومظهريته التي تعلي قيمة المادة على ثراء الحب ومنظومته القيمية، فكانت هذه الدرامية هي مرتكز النص والمهيمنة التي حركت جنونه في صراع بين الأهل

وعوامل انفصالهم وبين إيجابية الحبيب والحببية وإقدامها الذي أكتته منظومة التكرار واللوازم التي كانت تقاوم للقطيعة عبر فاعلية مفعمة بالعطاء، مما يؤكد أن الإيقاع ليس زينة توطر النص، بل هو عنصر بنائي يلتحم مع عناصره الأخرى ليشكل معها أدبية النص كلا متلاحما بقوامه النهائي المتكامل.

إن الجدل حول قصيدة النثر بالرغم من الحضور الأبدي والأبداعي الذي سجلته في الوطن العربي ما يزال قائما حتى اليوم، ذلك أن مصطلحها الذي استقرت عليه يشير إلى كونها جنسا أدبيا خاصا يجمع بين جنسين كان يصعب على العربي الأيمان بدمجها في نص واحد هما الشعر والنثر، فهو جنس هجين يشتمل على شعرة النثر. إن من النقاد العرب وفيهم حداثيون رؤية ونتاجا مازالوا غير متفقين على ترسيم حدود إيقاع هذه القصيدة أصلا وعلى وجود موسيقى خارج الأوزان وأنظمتها الموسيقية ذات الإيقاعات المنضبطة وتأثيرها الداخلي، فهناك توجهات في النقد العربي التقدمي ما تزال تعد الوزن خاصية الشعر التي لا بد منها لتواشج خواصه الإبداعية الأخرى، وما يزال أولئك النقاد يتساءلون عن كيفية السباحة خارج الماء، ويؤثرون أن قصيدة النثر يمكن أن تكون جنسا قائما بذاته يشتمل داخل حقول الشعرية الثرة، وذلك امر طبيعي في عملية التطور الأدبي ونمو الاجناس إذ يكشف فاوهر عن الترابط السببي في نشوء الجنس الأدبي مؤكدا أنه يمر بمراحل ثلاث: في الاولى يتجمع مركب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية يستقيم ذلك للشكل بقواعده فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والاخيرة يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة فينبجس للشكل الاساسي له ويتوقف أو ينحسر، وينبتق نوع جديد، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، فهي أشبه بسلسلة

من العلاقات متتابعة ومتراكبة مع بعضها<sup>(34)</sup>. فالأنساق على رأي الشكلايين تستهلك وتطور نفسها باستمرار، والفن يجاهد من أجل أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة وهذه الأنساق مدعوة إلى التجدد إلى ما لا نهاية حتى لا تتحول إلى نمط متكرر<sup>(35)</sup>، والنقاد الذين يباركون للجنس الجديد هم الذين يمهّدون الطريق لمكوته، ولذلك فإن عدم استقرار منظومة نقدية خاصة بقصيدة النثر في وقت مبكر كما حدث لقصيدة التفعيلة، أطل مرحلة للجدل حولها عدا ما جاعنا عن سوزان برنار وما دار في فلكها من دراسات وبحوث وتنظيرات أخرى تعود بها لجذر عربي هو التراث الصوفي يضاف إليه مصدر عراقي قديم هو للترتيل الواردة في الملاحم القديمة ولا سيما ملحمة كلكاش وقصائد الحب في ألواح سومر والكتاب المقدس ونصوص الادعية والترانيل، وظل الامر مثارخلاف طويل لأن الحركة النقدية التي دارت حول هذه القصيدة لم تنتظم في زمن قياسي حول سمات تجعل من هذا النوع جنسا قائما على الإقناع بذاته قادرا على اجتراح طرائق فنية تتألق بأحضان مواهب حقيقية كما فعلت قصيدة الماغوط وأنسي الحاج وادونيس مثلا، وكما تفعل نصوص عربية أخرى لشعراء تميزوا في هذا المجال كشعراء مصر الذين تلوا عبد الصبور وحجازي، أما هذه القصيدة في العراق فبالرغم من وجود ريادة حقيقية فيها وقدرة شبابية على التواصل والاستمرار، إلا أن الظروف للقاسية التي مر بها الوطن وتشتت الحركة الأدبية والفنية فيه بالحروب والهجرة والقتل والاقتتال والتشريد وعدم انتظام وسائل النشر التي تتيح للمبدعين نشر نتائجهم، كل ذلك أدى إلى التأثير على مسيرتها النقدية سلبا من حيث غياب الصورة الحقيقية وتشتتها، والضبابية التي اكتتفت خطوط تطورها.

## هوامش المبحث الأول:

- 1- في حادثة النص الشعري، 33، مرجع سابق.
- 2- مبادئ النقد الادبي، إ. أ. ريتشاردز، تر. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، 346، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.
- 3- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، 23 ومصادرنا «دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997.
- 4- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد، 60، مطابع جريدة الصباح، بغداد، 2008.
- 5- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، 84، مرجع سابق.
- 6- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، 11، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- 7 - المجموعة الشعرية الكاملة، 52-53.
- 8- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلوحي، 60- 61، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 9 - المجموعة الشعرية الكاملة، 209.
- 10 - دير الملاك، د. محسن اطيّمش، 104، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- 11 - ثريا النص، محمود عبد الوهاب، 16، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

- 12- مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقسة، المجموعة الشعرية الكاملة، 550، مرجع سابق.
- 13 - لسان العرب، مادة نور.
- 14 - المجموعة الشعرية الكاملة، 325.
- 15- ديوان الشريف الرضي، 395-396، المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.
- 16 - سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، 36.
- 17- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، 107، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978.
- 18- دير الملاك، 174، مرجع سابق، وقضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، 20-22، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971.

### هوامش المبحث الثاني:

- 1- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تح، محمد رشيد رضا، 32-33، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
- 2- الصورة الشعرية، سي-دي-لويس، تر.د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، 91، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- 3- فن الشعر، د. احسان عباس، 238، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1979.
- 4- كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، 87، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.

- 5- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، 240-241، مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- 6- المصدر نفسه، 241 - 242.
- 7- كوليردج، د محمد مصطفى بدوي، 152-153، دار المعارف بمصر،  
القاهرة، 1958.
- 8 - المصدر نفسه، 80.
- 9- نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، 176، مجلة أبحاث  
البرموك العدد 2 / 1999 .
- 10- دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، 26، منشأة المعارف، الاسكندرية،  
1979.
- 11- المجموعة الشعرية الكاملة، 161.
- 12- المصدر نفسه، 211.
- 13- اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، 23، 92-93، دار البحوث العلمية،  
الكويت، ط1، 1982.
- 14- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.
- 15- قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاوي،  
15، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- 16- الصورة الشعرية، سي - دي لويس، 23، مرجع سابق.
- 17- المجموعة الشعرية الكاملة، 345، 361، 51.
- 18- المصدر نفسه، 357.

### هوامش المبحث الثالث:

- 19- البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المصاوي، 212، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- 20- في الشعرية البصرية، تخارج الذات جسميا في فينومنولوجيا، مرلوبونتي، مجدي عبد الحافظ، 145، من كتاب: في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرين، دائرة الثقافة والاعلام، للشارقة، ط1، 1997.
- 21- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد السنينيات، كريم شغيدل، 108، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2007.
- 22- للدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة د. علي جعفر العلق، 121 ومصادرهما، دار الشروق، عمان، 2002.
- 23- للمجموعة الشعرية الكاملة، 235، 242.
- 24- للدلالة المرئية، 123، مرجع سابق.
- 25- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، 12، دار المأمون للنترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- 26 - المصدر نفسه، 15.
- 27- المجموعة الشعرية الكاملة، 302.
- 28- مايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، 172، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- 29- للمجموعة الشعرية الكاملة، 350.



- 30- المصدر نفسه، 291.
- 31- المصدر نفسه، 99، 289.
- 32- الجسد في المسرح، موقع محمد اسليم، 4، انترنت.
- 33- صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، 8، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993. وينظر، المجموعة الشعرية الكاملة، 52 - 54.
- 34- المجموعة الشعرية الكاملة، 412.
- 35 - المصدر نفسه، 55.
- 36 - المصدر نفسه، 155.

#### هوامش الباحثين الرابع والخامس:

- 1- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، 610، مرجع سابق.
- 2- مقدمة شظايا ورماد، مطبعة المعارف، بغداد، 1949.
- 3- مقدمة أساطير، مطبعة الغربي الحديثة، النجف، 1950.
- 4- مقدمة المماء الأخير، المجموعة الشعرية الكاملة، 23.
- 5- المصدر نفسه، 22.
- 6- رحيل شاذل طاقة، د. خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقي، 187، كانون الثاني، 9/ 1975، ومنخل لدراسة التجربة العروضية، د مالك المطلبي، مرجع سابق، وشاذل طاقة الشاعر والأنسان، خطوات في سلم الريادة، راضي مهدي السعيد، ندوة كلية الآداب، 1989، مرجع سابق. ومن المصادر التي عدته من جيل الرواد الأول: في الأكب العربي، بحوث

ومقالات، يوسف عز الدين، 251، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973. وشجر الغابة الحجري، 329، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، وشاذل طاقة الأمثلة، د. خالد علي مصطفى، مجلة ألف باء، 370 / 1975، وشعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 26، مرجع سابق. ومن بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المسماء الأخير، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، 5 / 1999.

7- اتجاهات الشعر الحر، حسن توفيق، 63، الهيئة المصرية العامة للناثف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد 242، مصر، 1970.

8- حركة الشعر العربي الحديث، للنشأة، حلمي سالم، من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرنين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.

9- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، 103، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1980.

10- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، 447، دار العودة، بيروت، 1971.

11 - المجموعة الشعرية الكاملة، 103.

12- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.

13- دير للملاك، 285.

14- مدخل لدراسة التجربة العروضية، والمجموعة الشعرية الكاملة، 108.

15- المجموعة الشعرية الكاملة، 376.

- 16- مملكة الفجر، دراسات نقدية، علي جعفر العلق، 54، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- 17- مدخل لدراسة التجربة العروضية، مرجع سابق.
- 18- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، 9، مجلة الأقلام، 5/1999. والمجموعة الشعرية الكاملة، 409.
- 19- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، 9، مرجع سابق.
- 20- قضايا الشعر المعاصر، 93، منشورات دار الاداب، بيروت، ط1، 1962.
- 21- المجموعة الشعرية الكاملة، 368.
- 22- من بواكير الشعر الحر، 11، مرجع سابق، والمجموعة الشعرية الكاملة، 179.
- 23- المجموعة الشعرية الكاملة، 409.
- 24 - شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، 110 - 120، مرجع سابق.
- 25- المجموعة الشعرية الكاملة، 179.
- 26- لن، 70. بيروت، دار مجلة شعر، 1960.
- 27- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمي الخضراء الجبوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، 691، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.
- 28- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، 33-35، مكتبة مصر، القاهرة، 1976.

- 29- ما لا تؤديه الصفة، د. حاتم الصكر، 32 ومصادرهما، دار كتابات بيروت، ط1، 1993.
- 30- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 243-244، مرجع سابق.
- 31- البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرافي، 119، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- 32- الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، 81، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- 33- قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، 54، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- 34- المصدر نفسه، 54.
- 35- مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد، ع 59/2002.
- 36- مقدمة إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، إبراهيم الخطيب، 11، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982.

مختارات من شعر شاذل طاقة



## الجزائر والفجر والشهيد

-1-

الليل تطويه وتشره المقابر.. والمدينة ،  
تلكى.. وخلف قبورها ينداح أفق ..

وعلى الجراحات الدفينة  
وهران أغفت والجزائر.. والصحارى  
من قبل ألف.. والرمال يخضتها للمجد  
توق..

والنائرات، على الذرى، ينسجن  
للنوار غارا..  
للصامدين، لكل عملاق يهز النجم زهواً  
وانتصارا..

وعلى الجراحات الدفينة  
وهران أغفت وهي تحلم بالشهيد وبالشهيدة..  
بالباذلين يضمهم شعب.. وتبعثهم عقيدة..  
من مات من أبنائها.. من غاب من أعمارها..  
ما جف من أزهارها..  
ما اظلم من أنوارها..

والليل تطويه وتشره المقابر.. والمدينة ..  
غضبي تبيت على الجراحات الدفينة  
والفجر آت، لا محالة، يا جزائرينا الحبيبه..

يا أرض أجدادي الحزينه  
يا إخوتي.. يا أهل ودي.. يا قرابين للعروبه ..  
-2-

الفجر آت.. والظلام يموت في الوادي الخصيب  
والشمس تلثم وجه امي.. والصبايا..  
ينثرن في شغف أكاليل النجوم على الضحايا..  
وعلى الذرى بيتي.. يغتبهُ الطغاة على الدروب  
كم كنت أدرج في ملاعبها.. وكم تاهت  
خطايا!.

الورد والزيتون يذكرني.. وتذكرني الدوالي..  
والواحة الخضراء.. والقمم العوالي..  
وانا هنا..

يا اخزتي..

يا اهل ودي..

يا مغاوير الرجال ..

في قاع هجري أستقيق مع الرمال ..  
راياتكم كفني.. وسيفكمو صليبي!  
أنا قد بُعثت ونصركم خمري وطبيبي..  
والفجر لقييل..

والظلام يموت في الوادي الخصيب ..!



-3-

من قلب مقبرتي.. إلى اعماق سجنك يا جميلة ..

تنداح رايات النضال..

وترف في الأجواء أغنية نبيلة ..

عبر المغاوز والجيال..

عربية الأنغام والألوان.. ترفل بالجلال

وتهز سور السجن.. تبعث في الرجال

((يا نجمة الثوار..

يا أختي جميلة..

يا أخت كل شهيدة، ضم التراب لها

جذيله ..

يا أخت كل الثائرين.. من العمومة

والخؤولة..

يا رمز ثورتنا.. ويا ألق العروبه..

يهمي من الأوراس.. يمسح دمة الأرض

الخصيبه..

يا نجمة الثوار

يا أختي جميلة.. ))

-4-

يا ليل..

يا ليل الطغاة العابثينا..

أطبق وخيم بالضعيفه..

واجثم على وهران.. والبيت القصي من  
المدينة..

أطبق على الأطفال والأم الحزينة..  
أطبق على بيت الشهيد مجلجلا.. مزق سكونه ..  
الباب أغلق منذ ساعات...

فما من قادم له يفتحونه!  
وابوهو ما آب بعد سفاره.. لكنه وفي  
ديونه..

لا شوق..

لا أحلام..

غير بشارت الفجر الذي يترقبونه..  
وحكاية الأم الحزينة..

عن مقبلين مع الصباح..

على الظلام.. يمزقونه..

وعلى التراب.. يقبلونه..

وعلى الشهيد يوسّدونه..

في واحة خضراء.. في قلب الفلاة..

يا بغى باريس.. ويا ليل الطغاة

أطبق وخيم.. إن فجر الشعب آت..

يا ليل..

يا ليل الطغاة العابثينا!..

يا إخوتي..

يا أهل ودي..

يا ضحايانا..

بالسفح من حيفا.. وفي يافا الذبيحة..

وعلى نرى الأهراس.. والقمم

الجريحة..

في كل شبر من صحارنا..

وبكل منعطف من الأرض الفسيحة

ضمت ضحايانا.. وقتلنا..

يا إخوتي..

يا أهل ودي..

يا ضحايانا..

إني لأقسم بالدماء.. وحبذا القسمُ

هذي نبوءة أمتي.. ينجاب عنها الليلُ

الظلم..

إني لألمح في ضمير الغيب فجركمو..

وأرى قلوبَ البغي.. تتهمز ..

ووراءها رمم..

ولأمامها قمم ..

ينثال منها النور.. والظفر..

والوحدةُ السماء .. والقدرُ!

## بطاقة عيد إلى الموصل

حزيران 1959 سجن الكوت

-1-

يا من هناك ..  
وراء سور السجن .. في مدينتي  
الشهيدة..  
يا من هناك ..  
على لذرى السماء في المربع الخضيرة..  
يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا دم العروبة ..  
ينساح فوق أرضنا الخصبية..  
أيامكم سعيدة..  
في الشارع القديم في مدينتي الكظيمة ..  
ما زال حفار القبور..  
تأكل عيانه من اللحد الصغير  
ويستبيح المقبره..  
يا اخوتي.. يا اهل ودي.. أقبل العيد الكبير ..  
وكفن المدينه  
براية سوداء..  
والناس في المدينه ..  
تشجهم للرواية القديمه

رواية العيد الكبير..

المسخره..

أيامكم.. أيامنا السعيدة..

.....

يا ضائعين في التلال المقفرة ..

تحنو عليهم نسمة وطير..

وقبرة ..

وتستزبد من دمائهم عروق الشجره

أيامكم سعيدة..

-2-

يا اخوتي.. يا اهل ودي.. يا رفاق

البذل والفداء ..

ما زال قابيل الجديد

حيا يوارى سواة الجريمه

ويشرب الدم الصديد..

ويزرع الشقاء..

## بعد ساعات يموت الليل يا سيدتي

-1-

وتواريه الدجى آخر نجمه ..  
ويطلّ الفجر من نافنتي  
فاغما منك بأشذاء تحيه ..  
مرح الخطوة يلقاني ببسمه  
ويحييني بكلمه ،  
رغم سجاني - فصحي عريبه ..  
نهلت من بردى أعذب نهلة ..  
وربت بين ظلال الهرم  
وسرت ما بين وهران ودجله ..  
مثل خطو الحلم  
في جفون النوم  
رغم أسوارك يا سجان .. رغم للظلم

-2-

لم تزل بعد من الليل بقيه  
وخطى السجان ما زالت .. وما زال التتر  
في قرأنا يعبثون ..  
من دمانا يشربون ..  
من دمانا العريبه ..  
غير أنني لم يزل منك معي ..

منك يا سينتي..  
موعد يجتاح أعماقي ويطوي أضلعي..  
قدرا يولد في يوم ظفر..  
رغم هولاكو .. وأسوار السجون!.

أذار 1959 سجن الكويت

## وعاد الرجال

••

-1-

سألتُ شجيرةَ الكافور،  
قلتُ :

لعلها تكري..

باناً ذات امسية

زرعنا فوقها قمرا

صغيرا أسود العينين والشعر..

وأشعلنا له شمعا وكافورا..

وفدناه بالننر..

فذاب الكحل مبهورا..

واحرقنا أصابعنا.. ولم ندر!..

-2-

غريبا مرّ، يا عيني وما سلم!

تقول شجيرة الكافور،

فانتظري مع الأحزان والأشواق عودته

ربيعا آخراً..

يا ليتها تعلم..

بأنني حكّت من ضلعي وسادته

ومن نهديّ.. والخدين..

لو يعلم..



بأنّي لن أراه مرة أخرى

فإني، يا شجيرته،

ربيع واحد عشناه..

ثم مضى.. مضى.. مرّا..

حزينا مرّاً، يا عيني، وما علم..

وخلفني مع الاحزان والصبر..

بنوس بليلنا قمر حزين..

أسود العينين والشعر!

-3-

سقيت .. شجيرة الكافور،

إن عاد الرجال وكان بينهمو

حبيبي.. فأنثري من فوقه الزهرا

وبوسيه من الخدين..

رشي فوقه العطر..

وبوحي بالهوى عني..

وقولي:

إنني ما زلت اهواه..

واحلم،

إذ يزور ضفافنا القمر الصغيرُ

مكحل الجفن ..

ينام على الرمال..

يغازل للنهر..  
وقولي إنني ما زلت أهواه  
ومن حبات قلبي سوف أطعمه وأسقيه ،  
دمي ودموع عيني، آه يا عيني ..  
وبالكافور والشمع اللهب نذرت أ فديه  
وأدعو الله ينصره ويرعاه  
ويُرجعه الى حضني  
سُقيت شُجيرة الكافور  
لا تتسي .. وناديه  
أيا ميمونة الغصن ..!

-4-

وراح رفلقه المضمون ينتحبون في صمت  
وزغرنت البنادق مرة أخرى تودعه ،  
وحوم في المدينة طائر الموت ..  
فمالت غرسة الكافور خاشعة  
وطي غصونها قمر بشيعة ..  
وطففت السماء وغابت الاصوات  
وضاعت آخر النجمات ..  
ومن اقصى المدينة جاء الفجر محتتما  
يؤذن في الشوارع غاضباً للجرس  
ويغسل مدرج الشمس .. !

بغداد 28 / 4 / 1968

## بابل وشموع النذر

\*\*

-1-

في ذات نهار.. في مكة ..

عند صلاة الجمعة..

وخبول صلاح الدين تغير على عكه ..

سقت أمي غرساً كان أبي زرعه،

والخضر يسير على الماء..

وشموع للنذر تسير معه

فتوشح ذيل المنزر بالشهب،

وأبو ذر.. يخطب عند حراء ..

في جيش من فقراء الصحراء..

وعبيد أبي لهب!

.....

في ذات نهار.. مات أبي..

يا أخت.. وضجت بابل بالصخبِ

ودفناه.. في طرف البداء..

في صمت.. في رهَب..

ورأينا الخضر.. يسير على الماء..

وشموع للنذر مطفأة غرقى..

وغراس أبي، يذبل عرقاً عرقاً!

-2-

يا بابل.. سوركٍ بنهار..  
وخيول الغازين المنطلقه  
داستك، وجلالك العار..

\*\*\*

فبروجكٍ محترقه  
وسلامٌ من نار..  
ترقائك.. وليكٍ خول..  
يا داراً.. بنست من دارٍ!..

....

وارنٌ نداء فوق السور..  
وصداه يغور.. يغور  
في الارض المحترقه..  
والخضر يسير على النار..  
ودموع الخضر تقور!..

\*\*

يا بابل.. يا بنت العار..  
يا ذات الأموار..  
يا داراً.. بنست من دارٍ!..

-3-

ولتى للطوفان..  
وانكفأت أمواج اللهب..  
ورأينا شيئا.. لم تره عينان..  
ما عادت بابل غير دخان..  
في أفق أسود مضطرب..  
وخيول أبي..  
تنتحى أسوار النيران،  
والخضر.. يسير على الماء..  
وشموع النذر تذوب من التعب  
وبقايا من خشب..  
تطفو.. وبقيّة أصداء..  
تتناوح في الايوان...  
يا للطوفان!

-4-

ومضى دهر.. وافاقت صحرائي  
في ذات صباح..  
ورأينا الخضر يسير على الماء..  
وشموع النذر تمير معه  
وتكثره بوشاح..  
وغراس أبي ينبل عرقا، عرقا  
ينمو في قلب اليبداء..

ثمرا.. وأفاح..  
وسيوفَ الآباء..  
في الساحة ملتحمه..  
وأبا نر.. يخطب في الأبناء..  
وننى تتداح!..

بغداد 1965/3/2

## الاعور الدجال والغريباء

••

يقولون...

في ذات يوم يجئ إلينا ..

مسيح مزورٌ ،

يُمنِّي الكبار .. بحلوى وسكرٌ ..

ويحنو علينا ،

ويغري الصغار .. بشيخ وعنبرٌ

ويحكي .. ويحكي ..

ويؤمِّي إلى جبل من أرزٍ يقود الجياغ ،

إليه .. ويبكي ..

وتبقى الدموع معلقةً ملجمة

ويبقى الأرز بعيداً .. لنذِ الصراع

وتمضي الجيوش إلى جبل الأطمع ،

وشمس النهار

تُحرقُ أرواحهم .. والهضاب ،

تلوح أرزاً .. وحلوى .. وسكر

وشيخاً .. وعنبر

وما من قرارٍ ..

ولا من قرارٍ ..

ولا شيءٌ غير السراب ..

سراب.. سراب.. سراب!..

-2-

وقالوا...

وكان المسيح المزور

سمينا وأعور

ولم يك في الأرض حين فتاها

من الكافرين بسلطانه

سوى أعميين.. وشيخ مُعَمَّر

خبير بأزمائه..

ومجنونة وفتاها..

وغانية أتعبتها الليالي..

وحبُّ الرجال

وهذا النبي الجديد المظفر! ..

-3-

وقالوا..

وقالت له الغانية :

الا ايهذا الغريب الذي جاعنا

وحطّ علينا وعسكر ..

هلم إلى حانتي

لنشرب من خمرتي..

وتحكي لنا..



ونلهو.. ونشدو.. ونسكرا

-4-

وقالوا...

وفي الحانة الغافية ..

على كتف الرابيه ..

أباحث زقاق الطلي سره

ونام الرجال ..

فشق لها صدره!

وكان اعتراف.. وكان انخزال

وكان انتصارك يا غانيه!

-5-

يقولون...

كان .. وكان.. وصار المقتر

وفي الصبح قام على الرابيه

صليب تلى عليه نبي مزور

وقد فقت عينه للثانيه!!

بغداد

1965/6/15

## الدم والزيتون

••

-1-

سلاما.. أختَ يا فا حشينا،

وعن يافا الحزينة خبرينا..

••

- لقد كانت لنا أرض.. وكان.. وكان

لبيارتنا قداحها الأرج..

وقريتنا تضم الأقحوان ضحى وتختلج!

وحلّ بأرضنا الطاعون والطوفان

وحوم فوق قريتنا غرابٌ أعورٌ فلج..!

وكان.. وكان..

ونبح إخوتي قرصان..

ولم ينفهمو أحد..

ولا خيطت لهم أكفان

ولم يحزن لهم أحد!

...

وقالوا .. ما يزال بفرستي قداحها الأرج

وأرواح الأحبة من ضحاياتنا.. تجف بها وتختلج..!

...

وفي صحرائنا الطوفان..

يسيل بنا.. فترتدُّ

ونبتعدُ!

وتومض من بعيدِ واحة الغفران!

-2-

ذكرتهمو وقد قطعوا يديها

وقصوا ثيها وجذيلتيها

••

هو الحُلمُ..

أم الأحران تزدحمُ..

فتختلط المشاهد.. أم همو التترُ..

أتوا من بعد أحقاب..

أم التاريخ يختصرُ؟!

....

يدا أمي مصلبتان بين الكرم والتينِ

على زيتونة حمراء في الغابِ!

وأسمع صوت طارقة على بابي..

تدقُ.. وصوت أمي من وراء القبر يأتيني!

وفي أعماق سينين..

تساعد صوت أصحابي!

تهدج إذ يناديني..

وحبات الرمال تنز .. تضطرم!

...

ألا لبيك يا أمي،

ويا أهلي وأحبابي..

نداء الأرض يدعوني..

وقد لبيتها.. واتيتُ أنتقم!

وأثار للملايين!

-3-

نكرتهمو.. وقد حملوا الشهيد..

وراحوا يعبرون به الحدود

\*\*

ورحت أطير في الأفاق

أطوف في السماوات..

وكنت قبيل ساعات،

أقاتلهم.. فينبجس الدم الدفاق..

وتشربه الرمال.. فيهدأ النبض..

وتزحم الرؤى.. وتضمني الأرض

أحس بصدرها للدافي يهدمني..

أحس بها تعانقني..

فأغفو.. ثم أصحو بعد لحظات..

## هموم أيوب

-1-

قلبي يخذلني...

ما عاد يطاوعني.. بيست شفتي ولساني

أرضي المحروقة ما بلتها قطرة ماء.

ما شقتها سكة محراث

ما زانتها خضرة عشب .. أو واحة تلج ..

أولادي ابتلعهم شدة من ملح و تراب

كفي ارتعشت .. عيني عشيت .

شفتي ارتجفت .. لكني مازلت أعيش

هذا العربي اليدعي أيوب

ما زال يعيش

يرفض أن يفنى ..

يهزل .. ينزف .. لكن يرفض أن يمضي ..

بمسك آخر خلجة ..

يعصر آخر قطرة

يحبس آخر أنفاسه

لكن يرفض أن يمضي

بتمرد يرفض أن ينتحر الأيوب

هذا البدوي اليدعي أيوب! ...

-2-

أرضي الفترع الغاصب عذرتها  
شق بكارتها والبذرة مازالت تنمو  
في الرمل غصون سكاكين وينادى  
تبعج في يوم ما قلب القرصان ..  
تنفت زقوما أو غسيلين  
من رحلة سينين ..

-3-

ملعون حرنك ..  
مسموم زرعك ..  
محروق بيدرك المحسود  
يا أرضا عذراء القتض بكارتها آفاق عنين

-4-

شربت هيلينة من دمه  
فاحمرت وجنتها .. وتوهما نعضقه  
فسقاها كاسات كاسات .. من دمه  
لكن الأغصان المصفرة لم تورق  
والأرض المحروقة لم تعشب ..  
وسماء الحنظل لم تمطر ..  
والقلب العابس لم يعشق

-5-

يا عذارى استحلقتكن بقدمس العشق ..  
إن مررت الحبيبة هنا  
أو رأيتهما فقلن لها: مرّ  
بنا متعب غريب وغنى:  
((والتي لم أحبّ سواها مضت  
دون اكتراث .. كأننا  
ما عشقنا ..

-6-

أيوب .. أيا أيوب ..  
الأبواب الكانت موصدة ..  
توشك أن تتشق وينهمر المطر الأخضر  
وحبيبتهك ألما أحبيت سواها ..  
متعود ..  
تعود ..  
وتعود إلى أيوب حمامته ..  
والسر الموعود ..  
وترغد هيلة والبيدر ..

برلين

كانون الاول 1972

## أغنية حب

..

كالغيث يبلُ شجيرات مرّة  
في قلب الصحراء..  
كفراشة صيف تحتضن للزهره  
وتميل على نبع الماء..  
وكالحن الراعي للثره  
تدحو أصداء الأصداء  
في ارضي الشاسعة الحره..  
كنشيد يبعث في قومي الهمه  
وكل عصار من حب يجتاح القمه  
ويطل على كهفي النائي..  
من شرفة أنواء!  
يأتيني بوحك يا أخت الروح  
يا خنساء النوره  
عبر الزلزانه والريح!  
بوحى.. يا أخت جميله ،  
بالحب.. وبالحرف المسحورِ  
بتقياً ظل خميله  
ويغني أغنية للنور ..



فتكك أصول السور  
وتبشر بالحرية  
كل امرأة عربية  
في عنابه ... في الموصل. في سورية  
وتخط مصيرا للإنسان  
من حبك ينهل. يستاف الإيمان!  
بوحى، يا أختي بوحى  
بالحب وبالشوق الخلاق  
ينساب. ويكتشف الأفاق  
ويغوص إلى اعماق الروح  
فيمسد شعر الثوار العشاق

بغداد 1962/4/20

## قائيل في الدملماجة

••

الدملماجة، بئر مهجورة في ضاحية من ضواحي الموصل، كانت تعرف قديما بعين يونس، يشرف عليها من جانب جبل التوبة، ومزار للنبي يونس (ذي النون) ومن جانب آخر آثار نينوى وآشور، ولأهل المدينة أساطير ومعتقدات عن هذه البئر غريبة، فهم يقدمون لها للنور ملحا وحناء، ويلتمسون منها الشفاء والرزق والنسل فينقون المسامير على جدرانها ويشدون بها الخرق ويقدمون لها الاقاوية والبخور...

-1-

كفني في البئر المهجوره  
ثلج فان ووسادي من حجر  
ومن الأغصان المقروره...  
وعظام-الأموات  
وبقايا الآثار  
تاريخ أعمى حولي ينظر ماساتي  
ويعيش الأسطوره

■ ■

الريح تنن بلا مطر  
واليوم تحوم مذعوره

وأخي قابيل يفتش بين الأطنار  
 عن سر الثوار  
 عن سكين يغمدها في قلب الصورة...  
 عن جبل.. ينفع في شق القمر..  
 وأخي قابيل.. يمد إلى ((جبل التوبة))  
 جبلا من دم  
 ينساح.. يغور إلى قلب التربة..  
 ويعني ((يونس)) ينشك الخنجر  
 ويطيح غراباً  
 ويثر سحاباً  
 وتموت البذرة يقتلها سم احمر  
 تنزوه الريح إلى جبل التوبة  
 وتولى أذار  
 لم تسق ترابي أطار  
 وانشقت أعماق الحجر  
 وتفجر تيار  
 فبُعث أمزق أسطوره  
 تتسجها أوهام الغجر  
 وأماثل نفسي المقبوره  
 عن ذاتي.. عن سر الصورة! ..

-2-

من شك الخنجر في صدري؟  
من دق هنا مسمارا في قجري؟  
في البئر المهجوره  
من اغرق يونس في البحر  
من خضب أعراق للصخر  
من لفّ على ساقي حبلا ابتز  
من أحرق في قاع البئر  
مسكا انفر؟  
من رشّ على جرحي ملحا احمر  
من اشعل في قلبي صبحا أنور  
من غالك يا قابيل.. أخوك ألم القدر  
أم أفعى هربت مذعوره  
من جنات لا تتفجر..؟

-3-

قابيلُ .. يا قابيلُ.. طار الغرابُ  
ومات هابيل وجاف التراب ..  
يونس كان ههنا في السماء ،  
من ههنا جروه عبر الهضاب ..  
ومزقوا عينيّه مصوا الدماء  
من قلبه.. حتى استحالوا عواء

فازدحمتم على الطريق الذناب  
تتهشمه تتبجح خضر الشياب  
يونس مات مرة أخرى  
وأمرت سماؤنا للحمر  
جبال فيح ودم ..  
قابيل .. يا قابيل مات للنم  
ولن يعود الغراب  
يوما يشق التراب  
ويحفر القبر ويلقي حجاب  
على ظلام العدم!

-4-

هابيل مات !  
هابيل مات !  
وأولموا في النل للشيطان ..  
لم يبق منه .. من دم الإنسان ،  
من لحمه الخجلان  
إلا فتات !

-5-

وانشق عن الموتى الكفن  
وتنفق من قلب البئر  
ماء أسن  
ووقفت على قبري

أمتاح من الأعماق المظموره..  
من قلب البئر المهجوره  
رؤيا الفجر..  
فانزاح عن العين النثره،  
وشلّ دَرِنُ  
وتحوطها غُصْنُ  
عطشان الجذر إلى قلب الصوره  
في أفق عربي للفجر!..

بغداد -4-3-1961-

## غريب الوجه في المنفى

..

-1-

لم يبق شيء في الدنان،  
سفحت خمرك في كؤوس الآخرين  
وجئت تبحث عن ثمالة ..  
تسقي عروقك يا غريب الوجه في المنفى  
.. طريد الذئب .. جواب المحيطات الحزينه

-2-

ابعد صليبك عن طريقي أيها المبتل  
أنا لست من تبغي  
مسيحك مات في المنفى  
وورثني ديونه !  
وأنا الغريب ،  
متشرد سئم أعباً من الصيد والثل  
لا سكرتي كالآخرين ... ولا هواي الأول !

-3-

مزقتُ أشرعتي وأغرقت السفينة،  
وأنتيت ابحت في المدينه

عن تاجرٍ لص .. يبيع ويشترى بحياتي  
في حانة عمياء أفيونية السكرات.  
أنا لست من تبغي..  
فعد.. يا زائغ النظرات  
وادفن صليبك في السماوات الحزينة  
أما أنا..  
فلقد صلبته منذ دهر في طوايا ذاتي!  
أنا لست من تبغي..  
أنا عار المدينة..  
فارحل فديتك قبل أن يأتي  
يهودا وللصوص

-4-

يا طفلة العينين..  
من ألقى عليك ظلال أمسية كئيبة  
من روع الصدر الصغير ،  
ولرّق النكري..  
ومزّق أمنياتك يا حبيبته  
من غال أحلام الطفولة واستباح  
الأمنيات  
ورفرق للظل الكئيب بمقلتيك؟  
من أين أنت



ومن أتى بك يا غريبة؟  
منفيةً مثلي..  
تجوبين للمواني تبحثين عن السكينة  
وطريدة مثلي هنا  
لا نبيع يروينا..  
ولا شجر نغىءُ إلى ظلاله  
ميناؤنا الصحراء.. مركبنا جوادٌ  
نجمنا ميت.. وماؤنا مغارة!  
والآخرون  
أسوارهم لم تفتح يوماً..  
ولا اقتحم المدينة فارس  
عاشت عذارها يغنين انتصاره  
لكنه.. لم يأت..  
فانتحرت صبياتُ المدينة!  
أسطورة ماتت.. وأحيتها العذاري!

بيروت 1962/1/11

## سندبادية

••

-1-

متعب.. متعب.. شهياريك فابتعدي  
ودعيه ينام..  
ولتكن هذه ليلة الصمت.. إن مباح الكلام  
سل جفني.. وغل يدي..  
كنبوا.. كنبوا  
ليس في الليل من شهياري شهيد  
فلتكن ليلة الصمت أول ليلتنا في الكتاب الجديد..  
-2-

لا تلوميه إن غاب عنك..  
ليس بين الرجال..  
مثله.. من تتوش النبال  
قلبه.. ويظل يقاتل..  
ويغني هواك.. وما كان فيه.. ومنك..  
ويظل يقاتل..  
ويقاتل.. حتى تغوص النبال..  
ويموت المقاتل..

-3-

ليس بيني وبين التي لا أحب مواها  
غير هذا الجدار..  
وغرام هواها..  
وعذابات أهلي..  
وصحارى البحار.

بغداد تشرين الأول-1970

-4-

- ما أنا شهرزاد..  
ولا طيفها..  
لا.. ولا طفلة.. من حفيداتها..  
أيها المتعب المستثار..  
لست ذيلك الشهر يار  
إنما نحن رقمان.. في قافلة  
وحدها تعبر للبيد.. حذوها حثفها..  
نحو احلامها للقائلة  
وحكايات أحيائها..  
مثل أخبار أمواتها..  
.....  
فاستنق .. أيها الشهر يار..  
استنق .. إن شمس النهار..

شربت صمغك المرء.. قبل السفر..

وانتضت بيض راياتها..

ومضت نحو غاياتها..

موسكو تشرين الثاني 1970

-5-

كان ما كان يا طفلي..

وانتهت قصة العمر.. عشنا سنين العذاب

نتهجي رواها.. ثم نهجرها..

ونعود لصحرائنا القاحلة.

نتذكر ما كان.. نشواق أشواقنا الأقله

ونحنط أزهارنا للذابله

-6-

ليس بيني وبينك أيتها الغالية

غير هذا الضباب

وعذابات أحبابنا القاتله

وصحارى السراب..

.....

كان ما كان يا طفلي..

وانتهت قصة.. ما رواها كتاب

كان يا ما كان يا طفلي..

وطرانا للضباب..

لندن كانون الاول 1970

-7-

أهو الفجر.. أم نار أحبابنا..

أم قناديل أشواقنا..

أم ترى أحرقت.. نفسها شهرزاد..

حين لم يعد السندباد..؟

بل هو الفجر.. من بعد ليل طويل..

كأحزان أمي..

وضبابات عشاقنا..

جاء يحمله من سفينة السندباد..

وتغني له شهرزاد..

حرسه قناديل أشواقنا..

وحمته عذابات أحبابنا..

.....

فاستفق أيها الشهريار..

إستفق إن شمس النهار..

طلعت.. والمدى للرحب يلثم راياتنا.

موسكو - كانون الاول-1970



## المصادر والمراجع:

### 1. الكتب

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمي الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001.
- أونيس، الحوارات للكاملية 1960 - 1980، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2005.
- أساطير، بدر شاكر السياب، مطبعة الغربي الحديثة، لنجف، 1950.
- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، نجح، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، ط 1، القاهرة، 1986.
- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989.
- ندخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد السنينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.

- التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق للفني، دكتور شاكر عبيد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.
- ثريا النص، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995
- الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- دراسة في لغة الشعر، د. رجا عيّد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.
- الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة د. علي جعفر العلق، دار الشروق، عمان، 2002.
- دير الملك، د. محسن اطمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت (246 للهجرة) تحقيق د نعمان محمد امين طه، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1987.
- ديوان الشريف الرضي، المطبعة الادبية، بيروت، 1307 للهجرة.
- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- سايكولوجية الأبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- سقط للزند، ابو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1957.



- شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع وإعداد سعد البزاز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
- شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، 1949 .
- شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، دار الجمهورية، بغداد، 1967.
- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، محمد بلسوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- الشعر العربي للمعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، الزايبث درو، تر. محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منبنة، بيروت، 1961.
- الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجرز، تر. مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- صفحات من تاريخ الرقص في العالم، إعداد فائق شعبان، دار علاء الدين للتوزيع والنشر، دمشق، ط 1، 1993.
- الصورة الشعرية، سي -دي- لويس، تر.د. أحمد نصيف الجناحي وآخرين، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، نشر، دي، اف، بيرز، تر ، كريم مني، مراجعة، كامل مصطفى الشبيبي، مطبعة الارشاد، بغداد، 1968.

- عضوية الأداة الشعرية، د. محمد صابر عبيد مطابع جريدة الصباح، بغداد، 2008.
- علم النص، جوليا كرسيفا، ترجمة فريد الزاهي بمراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، لدار البيضاء، ط 2، 1997.
- فلسفة الفن عند سوزان لانجر، راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986.
- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكارفسكي، تر. سيزا قاسم، بحث منشور في كتاب انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة ، مدخل الى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، ط 1، للقاهرة، 1986.
- فن الشعر، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979.
- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، عمان، ط 1، 2003.
- في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، ، دار الثقافة والإعلام، للشارقة، ط 1، 1997.
- في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978.
- قصائد غير صالحة للنشر، عبد الحليم اللاوند، هاشم الطعان، يوسف الصائغ، دار للهدف، الموصل، 1956.
- قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عبد الغفار مكاي، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الاداب، بيروت، ط1، 1962.  
 - قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.  
 - قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1971.  
 - القيمة في الواقعية الجديدة عند رالف بارتون بيرلي، د. احمد عبدالحليم عطية، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ط1، 1989.  
 - الكتابة الثانية وفتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1998.  
 - كتاب المنزلات، منزلة الحدادة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.  
 - كوليردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د. ت.  
 - لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع كوستانتنوماس، القاهرة، د. ت.  
 - اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد معيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997.  
 - اللغة واللون د. أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1982.  
 - لن، أنسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

- ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأصلوية والشعرية، د. حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.
- مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، تر. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، للقاهرة، 1963.
- المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990.
- مشكلة البنية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، للقاهرة، 1976.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط 1، 1979.
- معجم العلوم الاجتماعية، إبراهيم مذكور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1975.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكاتب العربي، بيروت، د. ت.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.
- مفاتيح العلوم الإنسانية، معجم عربي، فرنسي، إنكليزي، د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989.
- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فائق علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مملكة الفجر، علي جعفر العلاق، وزارة الاعلام، بغداد، 1980.

- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، مجموعة مؤلفين، تر، لبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، وللشركة المغربية للناسرين المتحدين، ط1، 1982.
- هوية العلامات في العتبات وبناء للتأويل، شعيب خليف، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005.

## 2. البحوث المنشورة في الدوريات والندوات:

- التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ممالك المطليبي، مجلة الف باء، بغداد، العدد 320 في 6 / 11 / 1974.
- جدل الادب والايديولوجية في تجربة شاذل طاقة الشعرية، د. فاتح عبد السلام، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.
- حركة الشعر العربي الحديث، النشأة، حلمي سالم، من كتاب الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، أعمال الندوة للرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، الكويت، ديسمبر 2005.
- رُبع قرن على غياب الشاعر شاذل طاقة، البعد الآخر للحدائثة في الشعر، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام بغداد، 5 / 1999.
- رحيل شاذل طاقة، خالد علي مصطفى، مجلة الأديب العراقي، 9 / 1975.
- شاذل طاقة الأمثلة، خالد علي مصطفى، مجلة ألف باء، بغداد، 370 / السنة الثامنة، تشرين الأول، 1975.
- شاذل طاقة، الشاعر والانسان، خطوات في سلم الريادة، ندوة شاذل طاقة شاعرا وانسانا، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1989.

- شاذل طاقة كما عرفته، ملف شاذل طاقة شاعرا وانسانا، نجيب المانع، جريدة الجمهورية بغداد، 24 / 10 / 1979.
- مبادئ تحليل البنية الشعرية، يوري لوتمان، تر، د. جميل نصيف جاسم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1 / 1992.
- المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، محمد خرماش، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد، 38، لسنة، 1995 كلية الاداب، تونس.
- مقدمة في نظرية الانواع الادبية، د. عبد الله ابراهيم، مجلة الرافد، ع 59 / 2002.
- من بواكير الشعر الحر، تجريبية شاذل طاقة الأيقاعية في ديوانه المساء الأخير، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، بغداد، 5 / 1999.
- نحو تأصيل للشعرية العربية، محمود درابسة، مجلة ابحاث اليرموك العدد 2 / 1999.
- وعي الحداثة وحداثة الوعي، قراءة في تنظيرات شاذل طاقة المبكرة، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، بغداد، 5 / 1990.

### 3. بحوث من الانترنت:

- الجمد في المسرح، ضمن كتاب الجسد في الرواية، اديتي فليركس، 1، محمد اسليم، 27 يناير / 2002. أنترنت:  
[mnp.aslmnetreefr.edition,emniai,ctneatre,jamym](http://mnp.aslmnetreefr.edition,emniai,ctneatre,jamym) ■

### 4 . الرسائل الجامعية:

- شعر شاذل طاقة، دراسة نقدية، كاظم صليبي العائدي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1980.

## ملخص السيرة العلمية

للأستاذة الدكتورة بشرى البستاني أستاذة الألب والنقد في كلية الآداب جامعة

الموصل حاصلة على:

1. عرفان نينوى الأدبي من الاتحاد العام للأدباء فرع نينوى عام 1995 .
2. وسام الأستاذ الأول في التميز العلمي على كلية الآداب عام 2000.
3. وسام العلم في 2001/1/18.
4. شارة العلم رقم 169 في 1994/6/6.
5. شارة الإبداع لعام 2000.
6. شارة الإبداع لعام 2002.
7. شارة (إبداع) رقم 7 في 1994 من وزارة الثقافة عام 1994.
8. شارة العلم رقم 120 في 1998/8/24.
9. شارة العلم والفنون عدد (2) في 2000/1995.
10. درع الإبداع من جامعة الموصل، مع شهادة تقديرية في عيد الجامعة 2009-4-2.
11. درع الإبداع من الجامعة الحرة مع شهادة تقديرية في 2009 / 7 / 5.
12. درع الإبداع من محافظ نينوى ودار (عراقيون للإعلام والصحافة والنشر) في 2009 / 10 / 15.
13. درع ملكة للحضر للأبداع من كلية طب الموصل في نيسان 2010.

## الكتب والدواوين:

1. دراسات في شعر المرأة العربية دار البلمسم، عمان، 1988.
2. قراءات في النص الشعري الحديث دار الكتاب العربي، الجزائر، 2002.
3. الأيقاعي والدلالي، قراءة في قصيدة الملام المباح للشاعر عبد الوهاب اسماعيل، الاتحاد والادباء والكتاب في العراق، 2010.

4. لها عشرة كتب مشتركة مع أكاديميين، ومنشورة في مؤسسات ودور نشر أكاديمية من عام 1986 وحتى الآن.

## الدواوين:

5. ما بعد الحزن، بيروت 1973.
6. الأغنية والسكين، وزارة الثقافة، بغداد، 1976.
7. أنا والأسوار، جامعة الموصل، 1978.
8. زهر الحداثق، وزارة الثقافة، بغداد، 1984.
9. أقبل كف للعراق، وزارة الثقافة، بغداد، 1988.
10. البحر يصطاد الضفاف، وزارة الثقافة، بغداد، 2000.
11. ما تركته الريح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
12. مكابدات الشجر، وزارة الثقافة، بغداد، 2002.
13. أنثى لبروح العراق صادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010.
14. مخاطبات حواء، دار شمس، القاهرة، 2010.



## دواوين مشتركة:

15. أشعار رغم الحصار - ديوان مشترك، القاهرة، ط 1، 2001.
16. مسلة العراق، ديوان مشترك، جامعة الموصل، 1994.
17. الموصل في عيون الشعر، جامعة الموصل، 2010.
18. لها أكثر من ستين بحثا منشورا في مجلات عراقية وعربية وعالمية.
19. ترجم شعرها الى الانكليزية والفرنسية وصدر عنها كتاب بالانكليزية بعنوان "شعر معاصر لبشرى البستاني من العراق" تأليف الاكاديميتين د.وفاء زين العابدين ود. سناء ظاهر.
20. أشرفت على أربع وثلاثين أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير في موضوعات الشعر والرواية والنقد وتحليل النص القرآني.
21. مثلت العراق في أكثر من مؤتمر علمي وأدبي في ألمانيا وبراغ وتونس وببيروت وعمان، وشاركت في أكثر من خمسين مؤتمرا أدبيا وأكاديميا.
22. تلقت أكثر من ستين شهادة تقديرية وكتاب شكر وتقدير من مؤسسات ثقافية عراقية وعربية وعالمية.
23. شاركت في تحرير مجلات وصحف أدبية، ثقافية، أكاديمية، وما تزال عضوة استشارية فيها.
24. شاركت في العديد من اللجان العلمية والثقافية والتضيرية للمؤتمرات داخل الأكاديمية وخارجها.
25. تعمل بشكل دوري في لجان علمية جامعية، ولجان الإشراف على الإبداع الطلابي في الألب بالجامعة.

### التدريس الجامعي:

- تدريس (25) مادة في مرحلة الدراسات العليا دكتوراه وماجستير وفي الدراسة الأولية.

- صدر عن شعرها كتاب بالانكليزية عام 2008 عن دار ميلن برس الأمريكية يفضح جرائم الحرب على العراق، ترجمة الأكاديميتين د وفاء عبد اللطيف ود. مناء ظاهر.

### أنشطة أخرى:

مناقشة أكثر من مئة أطروحة دكتوراه ورسالة ماجستير وتقويم المئات من البحوث العلمية والأكاديمية في الجامعات العراقية.

العنوان الإلكتروني:

[bustani1990@yahoo.com](mailto:bustani1990@yahoo.com)



## هذا الكتاب

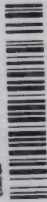
سيظل لفت الشعر أهميته في حياة الإنسان بالرغم من كل الدعاوى التي تعلت عن موته وحلول الرواية سيده للعصر بذله. ثم تعود لتعلل أن الرواية هي الأخرى تحت الخطى نحو نهايتها. في حيب يؤكد الاقتراب من الموضوعية أن لا هذه ولا ذاك آليات الى الزوال. ذلك أن اللحظة المعاصرة هي لحظة درامية كثيفة من جهة بما يردحم في غورها من تناقضات وروى وانثيالات، وهي شاسعة الأحداث من جهة أخرى. فالحلقة الأولى لا يمكن التعبير عنها بحميمية إلا بلغة الكينونة التي هي لغة الشعر، أما الثانية فتحتاج الى لغة الصبورة التي هي لغة الرواية والتي يحتاجها إسباب العصر.

ولما كان الشعر واحداً من المرجعيات الإنسانية الأصلية والمهمة كونه مصاحباً للبشرية من أزمان موعلة بالقدم. تفوح منه بغير الجمال وسمو الوظيفية معا. ومع سعي الفنون الى الارتقاء نحو فضاء الشعرية الرحب وقدره الشعرية على احتواء مياديت مهمة من مياديت الفنون والحياة وأولها الرواية كان دليلاً قاطعاً على أهمية هذا الفن الأصل - الشعر -

وكان موضوعنا في هذا الكتاب قراءة شعر الشاعر شاذل طاقرة والكشف عن ريادة وتميزه مع الرعيل الأول من رفاهه نازك الملائكة والسحاب والبناتي والحيدري. وغيرهم ممن لم تجري العناية بنجارتهم. والإشارة لحسه التجديدي ووعيه بضرورة مواصلة التغيير والتطوير لهذه الانعطافة. وما تجر به في الكتابة على البحور المركبة. ودمج البحور الشعرية وتداخلها في القصيدة الواحدة. وتنويعه في استعمال الاضرب. وكتابة قصيدة النثر. و إرهاب قصيدة القناع. وإقباله على الرموز العربية الإسلامية إلا دليل على تحلي ذلك الوعي فعلاً كتابياً رائداً.

وإذا كان شعر شاذل طاقرة مدرجاً بحرف صفت الشعر المتميز بقضايا الإنسان والفن التقدم. ما من المنايب واللاسقة من يؤكل لمتك هذا الشعر المهم قيمة الوثوقية هنا ليس لدلائلها الحوقية او النبوية. فمثل هذه الدلالة لم تتحقق في الأرحم يريدون بها ذكاء الأنبياء وكثافة الإشارة. وقدره الفن على تركيز الحدث وإضاه الإصاات في شعر شاذل كاشمة عن عصف صباغة الأمة وإنسابها في مرحلة قاسية الحديث.

Bibliotheca Alexandrina



1157464

Design By: Majdalawi



9 789957 023997

**Dar Majdalawi Pub. & Dis**

Telefax : 5349497 - 5349499

P.O.Box : 1758 Code 11941

Amman - Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com



**دار مجدلاوي للنشر والتوزيع**

تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن